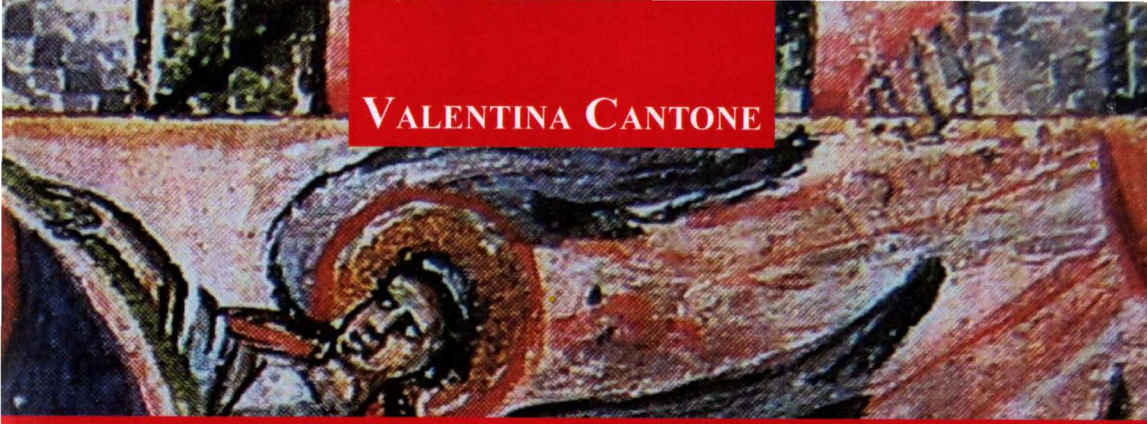
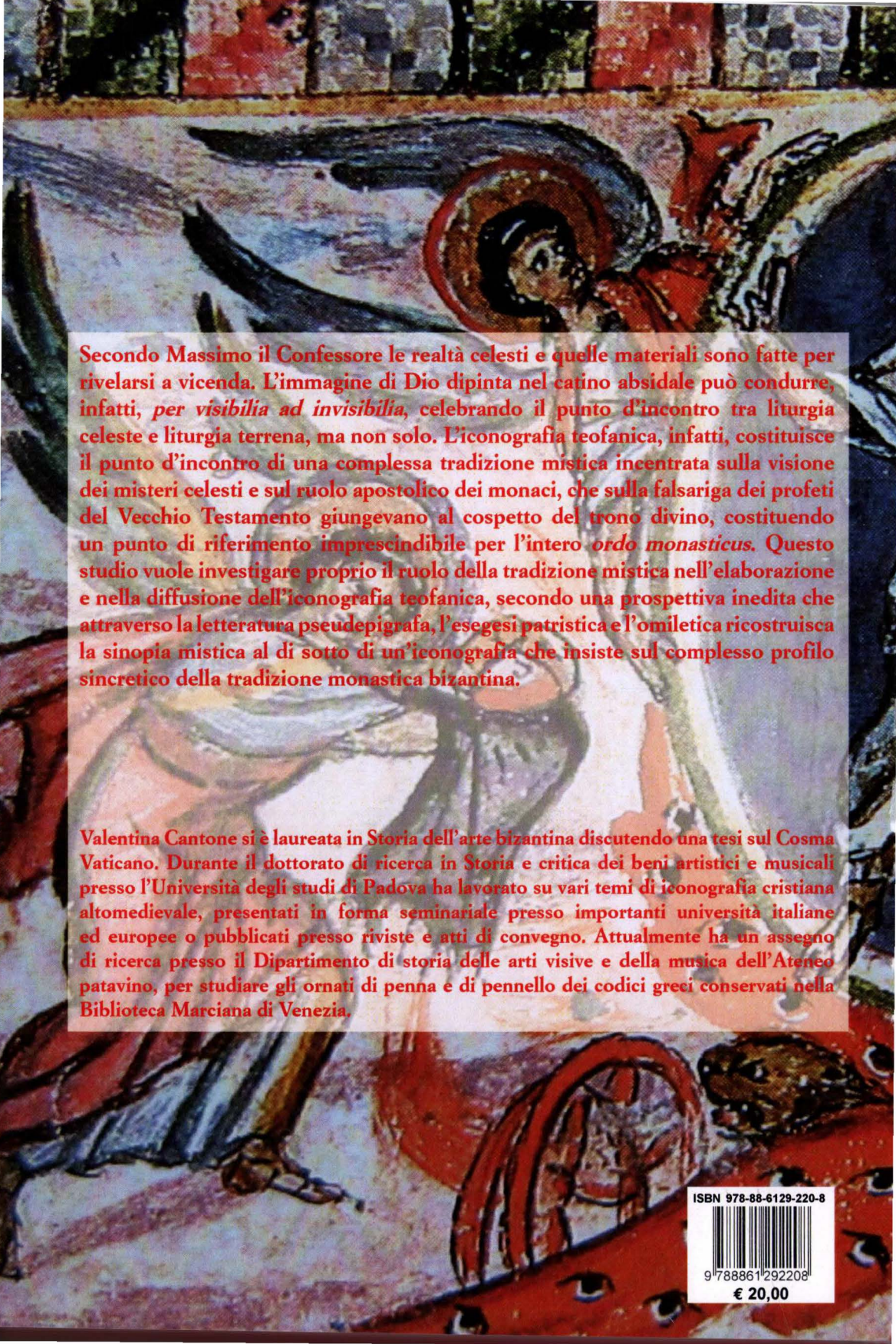
VALENTINA CANTONE



ARS MONASTICA

Iconografia teofanica e tradizione mistica nel mediterraneo altomedievale (V-XI secolo)

cleup



Secondo Massimo il Confessore le realtà celesti e quelle materiali sono fatte per rivelarsi a vicenda. L'immagine di Dio dipinta nel catino absidale può condurre, infatti, *per visibilia ad invisibilia*, celebrando il punto d'incontro tra liturgia celeste e liturgia terrena, ma non solo. L'iconografia teofanica, infatti, costituisce il punto d'incontro di una complessa tradizione mistica incentrata sulla visione dei misteri celesti e sul ruolo apostolico dei monaci, che sulla falsariga dei profeti del Vecchio Testamento giungevano al cospetto del trono divino, costituendo un punto di riferimento imprescindibile per l'intero *ordo monasticus*. Questo studio vuole investigare proprio il ruolo della tradizione mistica nell'elaborazione e nella diffusione dell'iconografia teofanica, secondo una prospettiva inedita che attraverso la letteratura pseudepigrafa, l'esegesi patristica e l'omiletica ricostruisca la sinopia mistica al di sotto di un'iconografia che insiste sul complesso profilo sincretico della tradizione monastica bizantina.

Valentina Cantone si è laureata in Storia dell'arte bizantina discutendo una tesi sul Cosma Vaticano. Durante il dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici e musicali presso l'Università degli studi di Padova ha lavorato su vari temi di iconografia cristiana altomedievale, presentati in forma seminariale presso importanti università italiane ed europee o pubblicati presso riviste e atti di convegno. Attualmente ha un assegno di ricerca presso il Dipartimento di storia delle arti visive e della musica dell'Ateneo patavino, per studiare gli ornati di penna e di pennello dei codici greci conservati nella Biblioteca Marciana di Venezia.

ISBN 978-88-6129-220-8

9 788861 292208

€ 20,00

VALENTINA CANTONE

ARS MONASTICA

Iconografia teofanica e tradizione mistica nel mediterraneo altomedievale (V-XI secolo)

PONTIFICIO ATENEO ANTONIANUM

cleup

Prima edizione: maggio 2008

ISBN 978-88-6129-220-8

© Copyright 2008 by CLEUP sc
"Coop. Libraria Editrice Università di Padova"
Via G. Belzoni, 118/3 – Padova (Tel. 049/8753496)
www.cleup.it

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento,
totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese
le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

Grafica di copertina: Cristina Marcato

Immagine di copertina: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. Gr. 1, 56, f. 13v, Vangelo siriaco detto di Rabbula: particolare dell'*Ascensione* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

Dio fece principio il cielo e fine l'uomo; il primo, che è il più perfetto degli esseri immortali nel mondo sensibile; il secondo che è il migliore degli esseri generati e mortali, come fosse un piccolo cielo, per dire la verità, che porta in sé molte nature simili alle stelle, attraverso le arti, la scienza e le gloriose conoscenze che sono richieste da ogni virtù.

Filone Alessandrino, *De opificio mundi*, LXXXII

A tutti coloro che continuano a credere nel valore delle arti e delle scienze, nonostante tutto.

INDICE

Prefazione 7

Introduzione 11

I. Arte monastica e iconografia teofanica nella storiografia dall'Ottocento a oggi 23

Genesi di un pregiudizio romantico 23
Arte monastica come arte dei cristianesimi orientali: le radici ottocentesche del Novecento 28
L'iconografia teofanica dopo le campagne archeologiche di inizio Novecento 35
L'estetica monastica come principio formale 38
Maestà liturgiche 45
Contro la storia dell'arte fatta a dittico 48
Sviluppi critici e pensiero pragmatico 52
Un'iconografia contaminata 55
Ha ancora senso parlare di arte monastica? 60

II. *Imitatio Christi* e ascensione mistica: cosa vedono e cosa dipingono i monaci? 69

Alle origini dell'iconografia teofanica: rapimento estatico e sacerdozio celeste nella tradizione apocalittica giudaico-cristiana 69
Le apocalissi "celebrate da moltissimi monaci" 73
Le composizioni absidali tra ascensione, trasfigurazione e visione perpetua 79
La maestà divina seduta sul carro dei Viventi 81
Il sole e la luna nell'iconografia teofanica 89

Imitatio Christi e iconografia teofanica: dall'esperienza di Dio alla sua rappresentazione pittorica 93
Un'immagine fortemente conservativa? 101
Funzione politica ed ecclesiologica dell'iconografia teofanica: sulle origini alessandrine della *visio Dei* 104
L'immagine dell'aquila come figura della contemplazione 110

III. Appunti sulla diffusione dell'iconografia teofanica tra conservazione e trasformazione 131

Iconografia teofanica e iconodulia nei manoscritti costantinopolitani del IX secolo 131
Iconografia teofanica e monachesimo metropolitano tra X e XI secolo 140
Ordo monasticus e *Maiestas Domini* in Occidente 149
La fortuna di una formula iconografica sintetica: l'immagine di Dio nella miniatura tra VII e XI secolo 153

Conclusioni 165

Testi 171

1. Ireneo di Lione, 171; 2. Tertulliano, 172; 3. Origene, 172; 4. *Il Fisiologo*, 174; 5. Plotino, 174; 6. Scritti gnostici, 176; 7. Atanasio di Alessandria, 176; 8. Pietro di Alessandria, 181; 9. Efrem il Siro, 183; 10. Cirillo di Gerusalemme, 185; 11. Afraate, 185; 12. Gerolamo, 186; 13. Ambrogio, 186; 14. Salmi manichei del Fayyum, 187; 15. Basilio di Cesarea, 188; 16. Gregorio di Nazianzo, 189; 17. Gregorio di Nissa, 190; 18. Gregorio di Elvira, 191; 19. Agostino, 192; 20. Cassiano, 193; 21. Macario Magno (o pseudo Macario), 194; 22. Teofilo di Alessandria, 195; 23. Cirillo di Alessandria, 196; 24. Diadoco di Fotice, 197; 25. *Apophtegmata Patrum*, 197; 26. Giacomo di Sarug, 200; 27. *Vita di san Pacomio*, 202; 28. Pseudo Dionigi Areopagita, 203; 29. Un dialogo monastico sulla contemplazione, 205; 30. Un documento sulla chiesa di Qartamin, 207; 31. Teodosio di Alessandria, 209; 32. Gregorio Magno, 209; 33. Massimo il Confessore, 214; 34. Giovanni di Shmun, 214; 35. Giovanni di Alessandria, 216; 36. Simeone Studita, 217; 37. Simeone il Nuovo Teologo, 217; 38. Testi apocrifi in lingua copta, 218.

Bibliografia 221

Indice delle illustrazioni 251

"Delle rappresentazioni, le une imprimono impronta e figura sulla nostra (facoltà) guida, le altre procurano all'intelletto solo una conoscenza che non lascia impronta né figura [...]. Il (versetto): *Ho veduto il Signore seduto su di un trono elevato e sublime* (*Is* 6, 1) imprime un'impronta sull'intelletto, ad eccezione delle (parole): *ho veduto il Signore*. Del resto la lettera sembra imprimere un'impronta sull'intelletto, ma non il senso: infatti (Isaia) ha veduto con occhio profetico la natura dotata di ragione innalzata dalla pratica accogliere in sé la conoscenza di Dio. Dio infatti è detto sedere lì dove è conosciuto, e per questo *trono* di Dio è chiamato l'intelletto puro".

Recita così un appunto di Evagrio, redatto tra gli anni ottanta e novanta del IV secolo a Celle, nel deserto egiziano. Non si dà in alcun modo visione, visione *sensibile* di Dio, sostiene, e gli antropomorfismi delle Scritture vanno intesi in senso rigorosamente allegorico, anche laddove la loro lettera consenta di intenderli diversamente. Da ultimo, così come esclusivamente nel silenzio si adora l'Indicibile, allo stesso modo solo senza figura si vede l'Irrappresentabile: ogni forma o colore, non meno che ogni suono, vanno deposti, per esporsi infine silenti e spogli, nudi, alla venuta del Signore, quando voglia, e riposare così sul suo petto – trascesa ogni "economia", "senza alcunché che medi".

Perché ricordare queste posizioni a introduzione di un saggio sulle attestazioni pittoriche della *visio Dei*? Perché, rispondo, l'autrice ci conduce con sapienza al contesto esegetico e teologico da cui procedono quelle raffigurazioni – ed è un contesto egiziano, suggerisce convincentemente, le cui decisive acquisizioni ricevono probabilmente compiuta fissazione, anche figurativa, proprio nel IV secolo. Qui, dunque, su questo suolo e in quei decenni matura e trova infine espressione – ci narra – la convergenza di quei luoghi scritturistici che sostengono, intrecciandosi, la rappresentazione della *visio Dei*: la descrizione del carro in Ezechiele; quella dell'ascensione di Elia e Gesù, nel libro dei Re e in Luca o negli Atti, tra profeti o apostoli resi trepidi e turbati testimoni, come lo sono Pietro, Giacomo e Giovanni sul monte della trasfigurazione, al rifulgere della luce increata del Figlio; lo stesso testo della visione di Isaia utilizzato da Evagrio... La ghirlanda composta da questi diversi passi consente, ci si dice, la costruzione di una rappresentazione visivamente potente che, posta nell'abside delle chiese, rende

evidente quella congiunzione di storia ed *eschaton* che ora la celebrazione eucaristica presieduta dal vescovo, ora la semplice orazione del monaco lì, sotto quell'abside, già pienamente attuano, sia pure in mistero. Ma in quel IV secolo, osservo, in quelle chiese, cittadine o monastiche, vivevano anche ecclesiastici e monaci "origenisti", come la "grande chiesa" vorrà presto spregiativamente designarli accusandoli di un intellettualismo affatto "greco", dimentico di un farsi carne del Verbo che non intende annullare la corporeità, ma assumerla e custodirla nell'incorruzione stessa di Dio; lì, allora, anche costoro vivevano, e testimoniavano attivamente una liturgia più sorvegliata e spoglia, o forse solo sottratta a quella che pareva loro un'eccessiva indulgenza verso le immagini coltivata da altri ecclesiastici e monaci – immagini e suoni, aggiungo: come non ricordare la secca risposta di un Anziano a un giovane fratello tornato nel deserto entusiasta dei canti innalzati a Dio nelle chiese alessandrine: *Nec aliter boves mugiunt*?

Per questo la citazione di Evagrio posta a introduzione di queste note: un richiamo alla complessità della scena egiziana, proprio nel momento in cui si accoglie con gratitudine l'apporto che una nuova ricerca reca ad un'indagine più penetrante e completa delle vicende cristiane della tarda antichità e della stagione bizantina. Sotto questo profilo, annoto, essa si inserisce del resto felicemente in una serie di studi, che si moltiplicano, su materiali diversi, quali, ad esempio, per restare all'ambito egiziano, i preziosi tessuti e manufatti prodotti dalle botteghe artigiane di Panopoli nel V secolo, o l'opera letteraria di autori panopolitani di quel periodo quali Nonno, Trifiodoro, Pamprepio e altri – documenti tutti che attestano la vivacità e la raffinatezza intellettuale e artistica, "greca" e cristiana, ospitata ancora a quella data nei centri provinciali dell'impero. Molte le sensibilità, gli orientamenti, le tradizioni che convivono, si compongono o confliggono, e il contenimento di letture troppo semplificatrici e talvolta francamente "ideologiche" è un acquisto fecondo degli studi recenti.

Lo studio qui introdotto apporta un ulteriore contributo, su cui mette conto soffermarsi. Nella sua prima parte, infatti, l'autrice indugia in una ricostruzione ampia e diligente del dibattito sui cicli pittorici oggetto della sua ricerca svoltosi tra XIX e XX secolo. Ora, ricordo una singolare lettura della mia prima maturità, quella del romanzo di un autore centrale nella vita intellettuale della Russia di fine Ottocento inizi Novecento, D.S. Merezkovskij, dal titolo *Leonardo da Vinci. La resurrezione degli dei*. Mi ero imbattuto in una sua edizione nella BUR in una stagione in cui la letteratura russa mi era particolarmente cara; lo avevo letto, allora, come poi altri suoi saggi, insieme con curiosità e fatica. La sua rilevanza per Rozanov, Berdjaev, Bulgakov – il teologo, non lo scrittore – e tanti altri protagonisti, filosofi o poeti, di quella impetuosa, concitata e varia svolta dal materialismo all'idealismo, prima, e da Kant all'ortodossia, poi, che interessò pure numerosi ambienti intellettuali russi di quei decenni e si alimentò alla lettura impaziente di Dostoevskij e di Nietzsche, sotto la guida di Solov'ev, me lo rendevano a quel tempo interessante e quasi indispensabile, per bizzarro che possa

oggi apparire. Oggetto del romanzo, nella sfocata memoria che ne conservo, è la ricerca di Leonardo intorno alla raffigurazione del volto del Cristo nella sua ultima cena. La sapienza del maestro italiano non sa rendere la luminosità e la dolcezza divino-umana di quel volto: una luce solo terrena lo investe, che non conosce trasfigurazione. Incompiuta resta così la sua opera, e incompiuto è, dietro a lui, suo vertice, il mondo latino tutto. Non si trascende la Grecia in Occidente – in quel "cimitero", sia pure imprescindibile, caro cimitero, che è l'Europa, secondo la parola di Dostoevskij. Resta l'Oriente, l'Oriente russo: alla corte di Francesco I l'anziano pittore toscano assiste all'arrivo dalla Russia di una delegazione di cui è membro pure un umile monaco, un monaco iconografo. Sono le sue icone, frutto di una sapienza di tratto e colori maturata da generazioni di asceti e oranti, il pegno della futura, veniente età dello Spirito, in cui la carne né si esalterà corrompendosi né si macererà sfiorendo – un "millennio" quale certo non attendeva Evagrio, che contestava una qualsiasi anche mondana, corporale pienezza del regno, dirò per celia.

Ecco: questa stessa contrapposizione, certo spesso né cercata né decisa, tra pittura cittadina, compiutamente mondana, e pittura monastica, pensata per il deserto e l'*eschaton*; tra pittura colta, a un tempo sapiente e piacente, e pittura all'apparenza, almeno, in tanti suoi testimoni tecnicamente povera, sommaria, sgradevole, e tuttavia sorprendentemente efficace, sembra serpeggiare in tanti contributi, a volte rivelatori più degli umori dei loro estensori e del loro ambiente che dello stato delle cose. Coglierne in una ricostruzione accorta tanti indizi è davvero interessante; merita sosta e attenzione, stimola a una domanda ingenua sulla qualità dei prodotti, di alcuni di loro, almeno, frutto di una tanto protratta applicazione e ripetizione. La *visio Dei* raffigurata in tanti affreschi o miniature, certamente prodotto, nella sua ideazione, di un'accorta elaborazione esegetico-teologica, perviene a esiti innovativi nei confronti di quelli raggiunti dall'esercizio della pittura condotto entro una diversa sensibilità culturale, su diversi oggetti – esiti in sé coerenti e dotati di interna necessità? O resta traccia di un'attività indifferente al retroterra da cui sorge e che i suoi cultori condividono, alla commissione che la esige? Infine, si può dire di questa pittura quel che Auerbach scriveva del *sermo humilis* in un suo celebre saggio, considerandolo principio di una nuova scrittura?

Domanda sconsiderata, forse – ma se alla lettura di un testo, sollecitati dai suoi percorsi, sia storiografici sia costruttivi di nuove ipotesi, essere indotti a porsi domande, quand'anche arrischiate, è cosa buona, credo anche per questo valga la pena sostare su di esso, grati.

Paolo Bettiolo
Professore Ordinario di Storia del Cristianesimo
Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Padova

Questo libro è il frutto delle ricerche condotte dal 2003 a oggi presso l'Università degli Studi di Padova, prima nell'ambito del Dottorato di ricerca in Storia e Critica dei Beni Artistici e Musicali, Ciclo XVIII, e poi all'interno del progetto "Gli ornati di penna e di pennello nei codici greci della Biblioteca Marciana di Venezia: tipologie, modelli, persistenze decorative e metodi di lavoro negli *scriptoria* monastici e imperiali bizantini" (Assegno di Ricerca Bando 2006).
Il primo ringraziamento va a Italo Furlan, professore di Storia dell'arte bizantina, che mi ha seguita passo passo durante tutti questi anni, a partire dalla tesi di laurea sul testimone vaticano della *Topografia cristiana* di Cosma Indicopleuste, discussa nel 2001.
Sono inoltre grata a Xavier Barral i Altet e ad Antonio Iacobini per i preziosi consigli, a Paolo Bettiolo e i suoi bravi allievi per le raccomandazioni di merito intorno all'utilizzo delle fonti storiche.
I sopralluoghi al Cairo, ad Alessandria, ai monasteri del Natrun, al Sinai e alle principali collezioni d'arte copta e bizantina conservate in Europa e negli Stati Uniti d'America, nonché i periodi di studio presso la Bibliothèque Nationale e la Bibliothèque Byzantine del Collège de France a Parigi, presso la British Library di Londra, la Biblioteca Apostolica Vaticana e la Biblioteca dell'Istituto archeologico germanico a Roma sono stati condotti grazie a un cofinanziamento Prin 2004 (*Le vie del medioevo*), la cui responsabile locale è la professoressa Giovanna Valenzano. Voglio esprimere la mia gratitudine a lei e anche a tutti i bibliotecari, i conservatori, i colleghi e gli amici che mi hanno rivolto la loro paziente attenzione durante questi anni di lavoro.

Introduzione

La maggior parte dei santi che ci furono proviene dall'Egitto, o l'Egitto li ha attirati dalle altre nazioni, come una valle nella quale affluiscono le acque che scorrono dall'uno all'altro versante, e come il mare che ha sia delle acque sue proprie, sia le acque che si gettano in lui sempre da ogni luogo[1].

Il tema del viaggio celeste verso Dio nacque caratterizzato da un forte sincretismo maturato nel fertile contesto tardoantico. Sono almeno due le tradizioni che hanno costituito i pilastri fondanti la mistica monastica della contemplazione: il neoplatonismo e la cosmologia biblica. Queste dottrine, infatti, avevano sviluppato autonomamente il tema di un mondo composto di vari livelli. Tale stratificazione, che colmava la distanza tra la parte più alta e quella più bassa del cosmo, faceva sì che lo spazio uranico si popolasse di figure intermedie tra cielo e terra e che qualche fortunato asceta fosse chiamato a ripercorrerlo fino al raggiungimento del Bene supremo o del Bello assoluto e puro che costituiva il principio originario da cui tutto discendeva per via di contaminazione con la materia, collocata al polo opposto di questa concezione cosmologica.

Nei capitoli conclusivi del decimo libro de *La Repubblica*[2], Platone (428-347 a.C.) aveva narrato del viaggio estatico compiuto da Er, figlio di Armenio, che, apparentemente morto sul campo di battaglia, si sarebbe risvegliato dopo dodici giorni di sonno simile alla morte, raccontando *l'iter* compiuto dalla sua anima

[1] JOANNES SHMUNIENSIS, (VI-VII sec.), *In onore di Antonio*, VI-IX, in *Omelie copte, scelte e tradotte con una introduzione sulla letteratura copta*, a cura di T. Orlandi, (Corona Patrum, collezione di testi patristici greci, latini e orientali), Torino 1981, pp. 248-263 (Testi, p. 214). Già la tradizione biblica considerava le montagne come gli spazi più vicini a Dio, luoghi in cui Egli si era manifestato ai profeti. Che l'Egitto fosse fulcro del contatto con il divino, e luogo della manifestazione teofanica, è dunque attestato dalla tradizione precristiana prima, e cristiana poi. Dalla poesia del Nuovo Regno (1550-1070 ca.), fino ai monaci asceti, il carisma del deserto e delle zone impervie dell'Egitto sembra essere stato al centro di una tradizione che sopravvive attraverso le differenti concezioni religiose. Si veda: SADEK A., *Popular Religion in Egypt during the New Kingdom* (Hildesheimer Ägyptologische Beitrage. XXVII), Hildesheim 1988, pp. 118-121.
[2] PLATO, *De Republica* 614 a-621 d, in *Platone. La Repubblica*, a cura di G. Lozza, (Oscar classici. CXC), Milano 1990, pp. 822-845.

staccatasi dal corpo[3]. I giudici oltremondani incontrati "ordinarono ad Er di riferire agli uomini ciò che avrebbe visto laggiù, e perciò di ascoltare e osservare ogni cosa"[4]. L'obiettivo del viaggio spirituale era quello di diffondere la dottrina dell'immortalità dell'anima e di aiutare quanti l'avrebbero interiorizzata a oltrepassare indenni il fiume Lete, non contaminati dalle empie idee fallaci, fiorite dalla realtà materiale da cui erano state generate[5].

Ne *Il Simposio*[6] Platone esprimeva le riflessioni di Socrate in merito alla purificazione dalla materialità, attraverso la maschera della sacerdotessa Diotima. La voce parlava al Saggio del momento in cui l'uomo si liberava delle idee fallaci, degli spettri del reale, per prepararsi alla contemplazione del Bello in sé e all'unione stessa con il Bello in sé, azione indicata dal verbo θεωρεῖν, termine che nella letteratura monastica indicherà la visione del Creatore e l'unione mistica con Dio.

Oltre a quella platonica, sono altre le tradizioni che celebravano l'esistenza di un cosmo inteso in senso dualistico, con i celesti che abitavano i cieli e gli uomini che vivevano sulla terra, in uno stato decaduto di corrotta materialità, in cui sopravviveva solo un barlume della condizione originaria di unità e pienezza.

Quello di Apollonio di Tyana[7] (I secolo d.C.), ad esempio, rappresentava un caso di θεῖος ἀνήρ, o "uomo divino", testimone del contesto culturale in cui

[3] Er, o meglio la sua anima, aveva dunque vissuto un viaggio costituito da una tradizionale catabasi nell'Ade, luogo di tormento degli empi, e da una psicanodia uranica nel luogo delle anime giuste, secondo la destinazione definita da una schiera di misteriosi giudici collocati a metà tra cielo e terra. I buoni, infatti, dovevano dirigersi in alto a destra, mentre i cattivi in basso a sinistra, secondo la collocazione pitagorica che divideva così lo spazio del bene da quello del male. Il numero stesso degli anni da trascorrere nel Tartaro era calcolato in armonia con la numerologia sacra. Le anime immortali, dunque, dovevano pagare il fio delle loro male azioni o goderè dei beni celesti in luoghi scintillanti di luce. Anche nel *Fedone*, nel *Gorgia* e nel *Fedro*, Platone richiamava i medesimi miti escatologici, qui frammisti alle rappresentazioni orfico-pitagoriche della geografia oltremondana.

[4] PLATO, *De Republica* 614 d, in *Platone. La Repubblica*, cit., pp. 824-825.

[5] *Ivi*, 618 a, pp. 835-836. I gradi di contaminazione con le brutture materiali determinavano la condizione di vita in cui l'anima meritava di reincarnarsi. In questo racconto sono presenti una serie di temi di notevole interesse in relazione alla tradizione apocalittica giudaico-cristiana: il distaccarsi dell'anima dal corpo, l'investitura del protagonista nei confronti del mistero che gli verrà rivelato, il compito di narrarlo a quanti sono in vita, la divisione delle anime dei giusti da quelle degli empi, il disvelamento dei segreti celesti, ovvero del movimento degli astri: *Ivi*, 616 c, pp. 830-831, dove Er dimostrava di conoscere anche il meccanismo che faceva ruotare le sfere celesti attraverso il fuso di Ananke.

[6] PLATO, *Simposium* 211 d 1- 212 a 1, in *Platone. Simposio*, a cura di G. Reale e J. Burnet, (Fondazione Valla. Scrittori Greci e Latini), Milano 2001, pp. 120-121.

[7] *Storia delle religioni*, a cura di G. Filoramo, 5 voll., Roma 1994-1997, I, *Le religioni antiche*, 1994, pp. 442-444. Ad Apollonio di Tyana è dedicato un intero capitolo che analizza il tema "dell'uomo divino" in rapporto alla pura *religio mentis*. La vita di Apollonio, vissuto nel I secolo a.C., venne scritta da Filostrato intorno al 217-220 circa, quando il taumaturgo aveva già un culto affermato. Apollonio era noto per il suo carisma terapeutico, carisma che gli aveva procurato un vero e proprio culto in alcune città orientali – Caracalla fece erigere in suo onore un *Heroon* nella città di Tyana, in Cappadocia – e che gli derivava dalla compartecipazione ai misteri divini. Come il saggio pitagorico

nacquero le apocalissi cristiane, cui corrispondeva la percezione del divino diffusa nel mondo greco-romano, come nel giudaismo del secondo tempio rappresentato da Filone Alessandrino. È il titolo stesso dell'opera di Filone Alessandrino (20 a.C.-50 d.C. ca.), *L'erede delle cose divine*, a suggerire lo sviluppo del tema dello θεῖος ἀνήρ nel pensiero del saggio egiziano, secondo cui l'anima dell'erede delle cose divine è come un cielo sceso ad abitare sulla terra[8].

Il saggio poteva rendersi partecipe delle idee somme e incorrotte da cui discendeva la realtà tutta, attraverso un lavoro di liberazione dei vincoli materiali che lo portava a cogliere "il bello in sé assoluto, puro, non mescolato, non contaminato da carni umane e da colori e da altre sciocchezze mortali"[9]. Infatti il bello divino, nella forma unica e increata, ideale, si trovava sepolto proprio nel suo petto, e il saggio poteva scavare nella carne fino all'origine prima di sé stesso e della Realtà, diventando strumento sonoro[10] di quel Principio che vi albergava[11].

che rifiutava il mondo per purificarsi da esso attraverso un'ascesi che lo mettesse a contatto con il divino, così Apollonio attraverso l'ascesi raggiungeva un livello tale di perfezione da poter ottenere la rivelazione dei misteri divini per mezzo del *daimon*, l'intelletto che costituiva la parte divina dell'uomo, omologo dunque al principio divino della realtà.

[8] "Dio condusse Abramo fuori di sé e disse: 'volgi i tuoi occhi al cielo e conta le stelle, se mai riuscirai a contarle. Così sarà la tua discendenza. Assai giustamente disse 'così sarà' e non 'così numerosa', come se dovesse essere dello stesso numero delle stelle. Infatti, non voleva solo riferirsi alla quantità, ma a molte altre cose che portano alla felicità nella sua completezza e perfezione. [...] Infatti, Egli vuol far vedere che l'anima del sapiente è una imitazione del cielo, o, a dirla con un'immagine iperbolica, che è un cielo sulla terra, perché in lei, come nell'etere, ci sono realtà pure, movimenti ordinati, danze armoniose, divine rivoluzioni, raggi di virtù in sommo grado simili alle stelle e luminosissimi". Idea ribadita in PHILO ALEXANDRINUS, *De opificio mundi*, LXXXII, in *Filone Alessandrino. La creazione del mondo; Le allegorie delle leggi*, a cura di G. Reale, (I classici del pensiero, sezione 1, Filosofia classica e tardoantica), Milano 1978, p. 111.

[9] PLATO, *Il Simposio*, 211 d 1- 212 a 1, in *Platone. Simposio*, cit., pp. 120-121.

[10] *Filone di Alessandria, L'erede delle cose divine*, a cura di G. Reale, Milano 1981, pp. 259-269 e pp. 201-202: "La Sacra Scrittura attribuisce la virtù profetica ad ogni uomo buono: il profeta, infatti, non dice nulla di suo, ma tutto ciò che dice è di un Altro, un Altro lo ispira [...] in quanto lui solo è strumento sonoro di Dio, suonato e sollecitato in modo invisibile da Dio. Dunque tutti quelli che Mosè descrive come giusti, li presenta pure come posseduti da Dio e dotati di virtù profetica. [...] Questo suole accadere solo alla stirpe dei profeti: al sopraggiungere dello Spirito divino, l'intelletto che è in noi si ritira, ma quando lo Spirito se ne diparte, l'intelletto ritorna, giacché non è lecito che il mortale conviva insieme con l'immortale. Per questo, il 'tramonto' del pensiero con la tenebra che ne segue produce il sorgere dell'estasi e della divina mania. Il seguito della Scrittura continua così: 'Fu detto ad Abramo'. In realtà, il profeta, anche quando sembra parlare, in verità tace, perché un Altro si serve, per rivelare le cose che vuole, degli organi della voce del profeta, della bocca e della lingua, e con arte invisibile ed armonica, percuotendo questi, ne fa strumenti musicali, melodiosi, ricchi di ogni armonia". Ecco dunque che chi si liberi dei vincoli corporei coltivando lo spirito divino che è in lui giace nel proprio corpo "come in una terra straniera", perché: "Dio non concede a chi è amico della virtù di abitare nel corpo come se fosse in una terra sua propria. Dice infatti: 'Sappi bene che la tua discendenza starà in una terra che non è la sua'. Per ogni uomo malvagio, invece, il corpo è il suo luogo naturale, in esso pensa di abitare in modo definitivo, e non di risiedervi in modo provvisorio. [...] Sotto il dominio del piacere, il pensiero inorgoglisce e si gonfia di superbia, trascinato da una inconsistente vanità. Quando vince la brama, allora nasce il desiderio delle cose che non abbiamo e

Il tema dell'esperienza estatica era stato quindi sviluppato da Plotino (205-270 d.C.), che trattò in maniera coerente le dottrine platoniche sull'immortalità dell'anima. Come testimoniato da Porfirio, per il Maestro il Fine e lo Scopo consistevano nell'avvicinarsi e nell'unirsi a dio, che è al di sopra di tutto. Nel periodo in cui stette con Plotino, l'Allievo lo vide "raggiungere quel Fine per ben quattro volte con un atto ineffabile e non in potenza"[12].

Come ha indicato Grabar[13], la filosofia plotiniana fu cruciale nell'elaborazione di quel senso del sacro che sottese alla nuova percezione dell'arte. Se non era

sospende l'anima al cappio di una speranza senza sbocco; ha sempre sete e non può bere, e patisce, così, il supplizio di Tantalo".

[11] L'antropologia filoniana attribuisce all'uomo tre dimensioni: quella corporea, l'anima-intelletto e lo spirito proveniente da Dio. Solo quest'ultima parte sarebbe propriamente non mortale, quella da cui proviene per l'appunto l'ispirazione divina, lo πνεῦμα che soffia per grazia del Creatore su colui che si sia spogliato di tutto come vuole l'imperativo: Ἄφελε πάντα. Ma chi sono questi fortunati che vengono riempiti dal soffio divino dell'ispirazione profetica? Non sono solamente i profeti, affermava Filone, coloro che hanno il dono dell'estasi, ma ogni sapiente e ogni uomo virtuoso. Anche Plotino utilizzava l'espressione dello "spogliarsi di tutti i beni" materiali e dei desideri da essi alimentati in PLOTINUS, *Enneades* IV, 3, 32; V, 3, 17; VI, 9, 3, in *Plotino, Enneadi*, a cura di R. Radice, (I Meridiani. Classici dello Spirito), Milano 2002, rispettivamente pp. 910-913, pp. 1258-1261 e pp. 1942-1947. Ma se per il filosofo neoplatonico l'estasi era l'esito di una conquista del tutto umana, per Filone invece non sussisteva se non per esercizio della grazia divina. Differente, per l'eco delle tradizioni orfico pitagoriche, era il caso di Apuleio (125-170 d.C. circa) nel suo *Metamorphoseon libri XI (Asinus Aureus)*, XXIII-XXX, in *Apuleio, Le metamorfosi*, a cura di L. Nicolini, (Classici Greci e Latini), Milano 2005, pp. 742-763, dove Lucio, l'*Asino d'oro*, veniva iniziato ai misteri di Iside e Osiride attraverso i quali si garantiva la "felicità eterna". Il percorso iniziatico era scandito da una serie di digiuni, abluzioni, preghiere e apparizioni notturne dei numi, i quali chiedevano espressamente a Lucio, che aveva avuto esperienza dell'incarnazione in un essere inferiore, di mantenersi puro nella povertà e nel servizio sacerdotale, pur continuando a lavorare come avvocato, cosa necessaria per pagare le esose spese per le cerimonie sacre. Lucio viveva una serie di esperienze vicine a quelle narrate da Filone nella forma del digiuno e dell'astinenza, degli abiti sacri, della purezza di pensiero e della compartecipazione a una conoscenza elitaria fatta anche di comunicazione diretta con gli dei. Le differenze fra le tradizioni suddette e quella dei misteri di Iside e Osiride è sensibile, ma risulta piuttosto interessante notare la diffusione, all'inizio dell'era cristiana, di tante forme per giungere al medesimo risultato, ovvero a una dimestichezza con il divino che portava il saggio a trasfigurarsi.

[12] PORFIRIUS, *Vita Plotinii*, 23, in *Vita di Plotino e ordine dei suoi libri*, a cura di G. Girgenti, in *Plotino, Enneadi*, cit., pp. 2-66, in particolare pp. 46-49: "Era sempre sveglio, poiché aveva un'anima pura e sempre protesa verso il Divino che amava con tutta l'anima, e [...] adoperò ogni mezzo per liberarsi e sottrarsi al flusso crudele di questa vita avida di sangue. Pertanto, soprattutto grazie a quella luce divina che spesso, durante le riflessioni, lo innalzava fino al primo dio che è al di là, percorrendo le vie indicate da Platone nel *Simposio*, gli apparve proprio quel dio che non ha forma né idea, perché si trova al di sopra dell'Intelligenza e di ogni Intelligibile. Confesso che io stesso, Porfirio, mi sono avvicinato e mi sono unito a questo dio soltanto una volta, e ormai ho sessantotto anni. A Plotino, quindi, il Fine ultimo apparve vicino. Infatti, per lui, il fine e lo scopo consistevano nell'avvicinarsi e nell'unirsi a dio che è al di sopra di tutto. Nel periodo in cui stetti con lui gli capitò di raggiungere quel Fine per ben quattro volte con un atto ineffabile e non in potenza".

[13] GRABAR A., *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, "Cahiers Archéologiques", I (1945), p. 15-34, in modo particolare p. 30. Le riflessioni di André Grabar in merito all'iconografia teofanica

possibile dimostrare che Plotino avesse esercitato un qualche influsso diretto sull'arte e gli artisti suoi contemporanei, risultava tuttavia evidente che egli fosse stato testimone del valore conferito a partire dal III secolo dopo Cristo alla visione del *Noûs*, della realtà intelligibile, come chiave di volta della spiritualità. Egli si era fatto interprete di una sensibilità diffusa che confidava nella centralità della contemplazione come esperienza reale grazie alla facoltà della vista, ma non degli occhi di carne, bensì dello sguardo interiore, "quell'altra vista che tutti hanno, ma che pochi usano".

Per spiegare efficacemente la sua dottrina, Plotino utilizzava proprio una metafora artistica. Facendo riferimento al lavoro di coloro che plasmavano il marmo, definiva il ruolo stesso dell'arte in relazione alla contemplazione, ammonendo il saggio a fare "come lo scultore di una statua che deve venire bella, il quale a volte toglie e a volte leviga, a volte liscia e a volte raffina, fin quando sulla statua non affiori un bel volto" [14].

La statua lavorata dallo scultore costituiva il simbolo dell'uomo intenzionato a liberarsi di tutte le compromissioni terrene che lo separavano dal proprio Io, partecipe del *Noûs*. Ma la statua era anche il simulacro del dio stesso che si voleva contemplare nella realtà numenica, una vera e propria "visione secondaria", capace di introdurre a quella primigenia[15]. Infatti, una volta raggiunta la contemplazione

sono state raccolte e analizzate da: MUZJ M.G., *Visione e presenza. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*, Milano 1995.

[14] PLOTINUS, *Enneades* I, 6, 8, (24-28), in *Plotino, Enneadi*, cit., pp. 198-199. A tutti dunque era concesso, in potenza, di annullarsi nel *Noûs*, ma riusciva solamente a coloro che si esercitavano nella perfezione del saggio: "occorre anzitutto abituare l'Anima in quanto tale a contemplare le belle imprese; poi le belle azioni, ma non i prodotti artistici, bensì le gesta degli uomini che hanno fama di bontà. Bisogna poi passare all'Anima dei responsabili di queste belle azioni. Ma come si può vedere quale bellezza ha un'Anima buona? Rientra in te stesso e guarda: se ancora non ti vedi bello di dentro, fa come lo scultore di una statua che deve venire bella, il quale a volte toglie e a volte leviga, a volte liscia e a volte raffina, fin quando sulla statua non affiori un bel volto. Dunque, comportati anche tu come lui, togliendo il superfluo, raddrizzando ogni stortura, purificando ciò che è scuro per renderlo lucente, non smettendo mai di 'ritoccare la tua propria statua', fino a quando non riluce per lo splendore divino della virtù, e non vedi la temperanza saldamente posta su di un piedistallo immacolato. Se sei diventato così e riesci a vederla, e in tutta purezza ti sei congiunto a te stesso, niente più ti impedirà di diventare uno per questa via, perché non avrai più alcuna mescolanza nel tuo intimo, ma sarai ridotto a null'altro che a vera luce". Chi conducesse un percorso di purificazione e liberazione progressiva dai vincoli corporei, dunque, doveva avere come modello il Bene supremo, quel bene che gli albergava dentro e che era fatto della medesima sostanza del principio primo della realtà. Attraverso questo esercizio di liberazione di sé, il saggio diventava sempre più simile all'oggetto del suo desiderio: "Il veggente, infatti, prima deve farsi congènere e affine al suo oggetto, e poi applicarsi alla visione; infatti l'occhio non potrebbe mai guardare il Sole se prima non è diventato simile al Sole, e lo stesso è per l'Anima che non può vedere il bello senza prima essersi fatta bella. L'uomo, dunque, assuma in primo luogo la forma divina e divenga del tutto bello, se davvero vuole mettersi a contemplare e dio e la Bellezza". Per la citazione completa del brano: Testi, p. 175.

[15] PLOTINUS, *Enneades* VI, 9, 11, in *Plotino, Enneadi*, cit., pp. 1968-1971: "come uno che si sia introdotto nel sacrario del tempio, lasciandosi alle spalle le statue che si trovano nel tempio, le quali saranno le prime che incontrerà uscendo dal sacrario, dopo la visione di cui ha goduto all'interno e

all'interno del santuario, le statue del tempio potevano apparire copie del prototipo appena contemplato e posseduto nella sua pienezza, rappresentandone da un lato l'immagine corporea, dall'altro la memoria tanto transeunte quanto necessaria. Per chi intraprendeva il cammino della contemplazione, esse potevano fungere da viatico. Il viaggio interiore verso quel po' di eterno che stava dentro ciascuno poteva infatti avvantaggiarsi delle immagini sacre collocate dentro e fuori dal *naós*, benché chi avesse già goduto della visione non poteva che trovarle superflue come semplici simulacri, poiché dio, il Buon Iconografo[16], "sta presso di sé, come all'interno del tempio"[17], che è un tempio interiore.

Se "il cristianesimo fu l'erede di oltre mille anni di tradizioni orali e scritte"[18], anche l'arte cristiana non poteva che essere debitrice, in certa misura, di queste tradizioni che chiameremo, per utilità, precristiane, in quanto affondavano le radici nei secoli che precedettero la nascita di Cristo: il neoplatonismo e il giudaismo.

Già a partire dagli anni ottanta del Novecento gli studi storico religiosi incentrati sull'analisi delle tradizioni apocalittiche avevano riconosciuto la centralità dei temi dell'ascensione mistica e della rivelazione delle realtà celesti nella produzione letteraria tardoantica e altomedievale[19].

dopo l'unione, non già con una statua o un'effige, ma con il dio stesso. Le statue sarebbero quindi una sorta di visione secondaria. Ma forse, per uno che contempla nel santuario del tempio, non si ha una vera e propria visione, ma un modo diverso di vedere, un'estasi, una semplificazione, un potenziamento di sé, un desiderio di contatto e di quiete, un pensiero in cerca di unione". Per la citazione intera si rimanda ai Testi, p. 174.

[16] MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, XXX, 4, in *Saint Macaire, Les homélies spirituelles,* traduction française avec introduction par P. Deseille, (Spiritualité orientale. XL), Abbaye de Bellefontaine 1984, pp. 281-282: "*La naissance d'en haut et la vraie vie de l'âme (Il faut que l'âme doit entrer dans le Royaume de Dieu renaisse du Saint-Esprit. Comment cela s'accomplit-il?).* Supposons un portraitiste qui fixe le visage du roi et le peint; si le visage du roi est tourné vers le peintre et le regarde, ce dernier exécutera avec aisance et succès le portrait. Mais si le roi détourne son visage, le peintre ne peut le représenter, parce qu'il ne regarde pas vers lui. De même, le Christ, le Bon Iconographe, pour ceux qui croient en lui et le fixent sans cesse, peint un homme céleste d'après sa propre image[16]. Avec son propre Esprit, avec sa propre substance, la lumière ineffable, il peint une image céleste, et donne à l'âme son bon et excellent époux. Si quelqu'un ne fixe pas continuellement le regard sur lui, en méprisant tout le reste, le Seigneur ne peindra pas son image avec sa propre lumière. Nous devons donc fixer notre regard sur lui, croire en lui, l'aimer, rejeter tout le reste, nous tourner vers lui, pour qu'il peigne sa propre image céleste et la mette dans nos âme; et ainsi, portant le Christ, nous recevrons la vie éternelle et, dans cette pleine certitude, nous trouverons le repos".

[17] PLOTINUS, *Enneades* V, 1, 6, (12-16), in *Plotino, Enneadi*, cit., pp. 1180-1181.

[18] CHARLESWORTH J.H., *Gli Pseudepigrafi dell'Antico Testamento e il Nuovo Testamento*, a cura di G. Boccalini, (Studi Biblici. XCI), Brescia 1990, pp. 144-145 (1ª edizione: *The Old Testament Pseudepigrapha and the New Testament. Prolegomena for a Study of Christian Origins*, Cambridge 1985): "Il cristianesimo non si è evoluto da una madre moribonda, ma da una religione e da una cultura – il giudaismo – altamente sofisticate e fenomenologicamente complesse. [...] Il cristianesimo fu l'erede di oltre mille anni di tradizioni orali e scritte".

[19] Solamente a partire dalla seconda metà del Novecento infatti, andavano costituendosi quelle premesse necessarie alla comprensione dei testi pseudepigrafi come un *corpus* vertente sulla centralità dell'esperienza dell'ascesa al cielo, sviluppo di idee già espresse dalle religioni ellenistiche. La scoperta dei rotoli di Qumran assieme agli studi intorno alla letteratura Heckalotica – la mistica giudaica delle "sale", gli *Heckalot*, del palazzo celeste attraversate fino alla contemplazione del trono divino – fornivano, infatti, nuovi elementi testuali per la ricostruzione della cronologia delle *disiecta membra* apocalittiche. Per questi temi si vedano: SCHÖLEM G., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, a cura di G. Busi, Torino 1986 (1ª edizione italiana: 1965; 1ª edizione tedesca: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Berlin 1941); *Apocrifi dell'Antico Testamento*, a cura di P. Sacchi, (Classici delle religioni. La religione ebraica), Torino 1981; CHARLESWORTH J.H., *Gli pseudepigrafi: nuova opportunità e sfida per gli studiosi della Bibbia,* in *Gli pseudepigrafi*, cit., 1990, pp. 31-70; BUSI G., *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, (I millenni), Torino 1999. Molti sono stati gli studiosi che hanno richiamato l'attenzione della comunità scientifica sulla complessità della letteratura apocalittica, a rischio di generalizzazioni. Tuttavia, le generalizzazioni non sono necessariamente false in quanto tali e, anzi, esse possono offrire una serie di indicazioni efficaci nel costituire un panorama di tradizioni diffuse per via orale e scritta che indichino quantomeno un patrimonio culturale che emerga in maniera significativa nell'espressione artistica. Si rimanda anche a: HIMMELFARB M., *Ascent to Heaven in Jewish and Christian Apocalypses*, New York-Oxford 1993. Lo studio di Martha Himmelfarb intendeva approfondire proprio gli elementi comuni ad alcune apocalissi giudaiche e cristiane databili tra III secolo a.C e II secolo d.C. (*Il Libro dei Vigilanti* (1 *Enoch* 1-36), il *Testamento di Levi*, 2 *Enoch*, le *Parabole di Enoch* (1 *Enoch* 37-71), l'*Apocalisse di Zefaniah*, l'*Apocalisse di Abramo*, l'*Ascensione di Isaia*, 3 *Baruch*) che parlavano dell'ascesa al paradiso come si trattasse di un tempio che veniva attraversato da colui cui era stata concessa la grazia dell'ascesa. Si veda anche: GOLITZIN A., *"Earthly Angels and Heavenly Men": The Old Testament Pseudepigrapha, Niketas Stethatos, and the Tradition of "Interiorised Apocalyptic" in Eastern Christian Ascetical and Mystical Literature*, "Dumbarton Oaks Papers", LV (2001), pp.125-153; *The Living Witness of the Holy Mountain: Contemporary Voices from Mount Athos*, a cura di A. Golitzin, South Canaan 1996, p. 142. Nel volume curato da Golitzin, che raccoglie detti e racconti dei padri Atoniti del XX secolo, si leggono delle testimonianze del tutto in linea con questa tradizione agiografica. Per quanto riguarda l'accademia italiana, bisogna segnalare che i contributi scientifici mirati a investigare il rapporto tra visione, apocrifi del Vecchio Testamento e iconografia si possono contare sulle dita di una mano. L'unica monografia di taglio storico artistico è quella pubblicata da IACOBINI A., *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*, Roma 2000. Alle pagine 221-227, lo studioso indicava quanto il legame dell'arte copta con la tradizione giudaica fosse rimasto terreno insondato, suggerendo l'utilità di approfondire questo tema proprio in relazione all'iconografia teofanica. Egli insisteva sul fatto che tale iconografia sembrava essere nata proprio in un complesso terreno sincretico dove tradizioni locali copte si univano inscindibilmente a un cristianesimo bilingue, ellenizzato, che rivelava gli apporti del giudaismo in cui affondava le radici la Chiesa alessandrina delle origini. La complessità della letteratura apocalittica unita al rigoroso approccio metodologico della tradizione scientifica italiana hanno trovato spazio in: MORESCHINI C. e NORELLI E., *Le più antiche apocalissi cristiane,* in *Storia della letteratura cristiana antica greca e latina, da Paolo all'età costantiniana*, Brescia 1995, pp. 139-160, in modo particolare p. 142, dove gli studiosi osservavano che: "L'apocalittica è una struttura interreligiosa ed interculturale per cui è difficile tracciare le influenze dirette da un testo all'altro, [...] sicché crediamo più opportuno rinunciare all'ambiguo termine di apocalittica per parlare delle singole apocalissi come rappresentanti di un genere". Nello stesso capitolo gli studiosi analizzavano il problema dell'esistenza di un "genere apocalittico", problema che non riscuote consenso unanime nella comunità scientifica. Si segnala inoltre l'*Ascensio Isaiae, textus et commentarius*, a cura di P. Bettiolo ed E. Norelli, (Corpus Christianorum. Series Apocryphorum. VII-VIII), 2 voll., Turnhout 1994-1995 e *Apocrifi dell'Antico Testamento*, a cura di P. Sacchi, (Classici delle religioni. La religione ebraica), Torino 1981.

PREUSSISCHER STAATS-BIBLIOTHEK ZU BERLIN

Ἀποκάλυψις significa "rivelazione". Come sottolineato in anni recenti anche da Yves Christe[20], l'apocalisse era stata spesso confusa con il giudizio universale *tout court*, forse anche perché la più nota delle apocalissi era quella neotestamentaria attribuita all'evangelista Giovanni, opera per gran parte incentrata sulle impressionanti visioni seguite allo squillo delle trombe angeliche e alla rottura dei sette sigilli. Il fatto che in Occidente le immagini del *Giudizio Universale* abbiano avuto un'ampissima fortuna, a partire dal romanico, per trionfare con l'arte gotica, ha forse contribuito a lasciare nell'ombra i temi e i problemi connessi con l'apocalisse nell'accezione tradizionale ed etimologica del termine. Questo ha costituito un problema metodologico non indifferente in campo storico artistico, in quanto sono state riconosciute come rappresentazioni del *Giudizio Universale* anche le visioni apocalittiche di Bawit[21], per fare un esempio, cioè immagini che oggi non si possono più considerare come ispirate direttamente ed esclusivamente alla rappresentazione del Libro di Giovanni. L'evangelista e profeta aveva testimoniato la propria esperienza apocalittica documentando quanto rivelatogli, dopo aver partecipato ai misteri celesti a lui dischiusi nell'isola di Patmos. La sua non era stata che una soltanto delle innumerevoli esperienze estatiche che caratterizzavano la letteratura cristiana delle origini. Il fatto che si tratti dell'apocalisse canonica, ma non della sola apocalisse conosciuta e utilizzata nella liturgia orientale altomedievale, rende dunque necessaria una riflessione sul ruolo esercitato dalla tradizione apocrifa nei confronti dell'arte. L'Apocalisse di Giovanni "dovrebbe essere studiata non come l'ultimo libro di un canone solo più tardi definito, ma come un'apocalisse in un *continuum* di apocalissi, come un elemento di un insieme che cronologicamente si estende nei secoli precedenti e seguenti"[22]. La tradizione apocalittica, infatti, si configura come un complesso di testi tràditi dall'epoca precristiana, poi ripresi e sviluppati dai cristiani. Essi sono caratterizzati da una serie di visioni, di rivelazioni, che costituivano un patrimonio culturale diffuso nei monasteri e tale da innervare tutta una sensibilità monastica nel senso della contemplazione. Infatti nei cenobi orientali si copiavano gli Pseudepigrafi del Vecchio Testamento in maniera consapevole[23], mantenendo, cioè, la coscienza delle proprie radici ebraiche. Così i giudei di Alessandria che si convertivano al cristianesimo e che si ritiravano a vita monastica coltivavano i temi della visione e della rivelazione, temi che continuavano a costituire momenti centrali della vita religiosa e dell'arte.

[20] CHRISTE Y., *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*, a cura di M.G. Balzarini, (Complementi alla storia dell'arte europea), Parigi-Milano 2000, pp. 9-10.
[21] Come illustrato in questo volume, nel capitolo sulla fortuna scientifica dell'iconografia teofanica.
[22] CHARLESWORTH J.H., *Gli Pseudepigrafi dell'Antico Testamento*, cit., p. 196.
[23] HIMMELFARB M., *Ascent to Heaven*, cit., 1993, p. 11.

La liturgia, i profeti del Vecchio Testamento Isaia ed Ezechiele[24], l'Apocalisse di San Giovanni, i rapporti compositivi con le immagini dell'Ascensione e della Trasfigurazione: furono tanti gli elementi sui quali gli studiosi si concentrarono nel tentativo di tessere un quadro organico in cui tutti i temi ricorrenti nell'iconografia teofanica trovassero una loro congrua collocazione. Ma è proprio nell'articolato intrecciarsi di tutte queste componenti nel quadro della mistica monastica, non tanto nel loro isolamento, che si può ricomporre l'immagine teofanica dipinta nelle absidi e il suo rapporto con lo spazio sacro circostante. Infatti, l'imitazione di santi e profeti, necessaria alla scalata verso la contemplazione, faceva sì che una perfetta *imitatio Christi*[25] si configurasse come una trasfigurazione allo stato isangelico. Sbalordito dal fuoco divino come da una luce divorante, il monaco, come il profeta, ne rimaneva marchiato a vita, qualora gli sopravvivesse, divenendo un veggente, un "epopte": l'uomo divino che si faceva garante della liturgia come di una comunione angelica per la celebrazione del Dio dipinto nell'abside, che presiedeva il culto nell'*hic et nunc* della sinassi. La visione dell'immagine affrescata di Dio e la *Visio Dei*, ovvero la compartecipazione mistica ai misteri celesti, si fondevano e si confondevano nella concavità absidale, condizionando la percezione dello spazio sacro tanto quanto il repertorio iconografico che si dispiegava sulle superfici murarie. Nell'abside si consumava, dunque, il percorso orizzontale compiuto dalla liturgia, garantito da quello verticale, realizzato dal santo vescovo, come dal monaco rapito in estasi. Lo stesso Dio che si manifestava durante la sinassi eucaristica e nel quale si trasfigurava l'asceta che compiva una perfetta *imitatio Christi* era dipinto nell'abside, circondato dalle gerarchie angeliche e dai santi che lo contemplavano *ad perpetuum* dal giardino paradisiaco. Proprio nell'iconografia

[24] Era proprio il profeta Ezechiele a fornire il paradigma veterotestamentario più efficace per l'ascesa prometeica a Dio. Secondo la tradizione, Ezechiele fu sacerdote fra 593 e 571 avanti Cristo, durante il tempo dell'Esilio Babilonese. La differenza tra la sua visione teofanica (*Ezechiele*, I e XLIII, 1-5) e quella di Isaia (*Isaia*, VI, 1-6. Il Profeta nacque nel 765 avanti Cristo, quindi quasi un secolo e mezzo prima di Ezechiele) è cruciale per comprendere la centralità dell'esperienza estatica di Ezechiele nella tradizione mistica tanto giudaica quanto cristiana. Centralità che si manifestava non solamente nel ricorrere, a livello iconografico, delle ruote del carro al di sotto del trono di Dio, ma che si esprimeva anche nel modo stesso in cui venivano testimoniate le ascensioni da parte dei santi e dei monaci che ne ebbero l'esperienza. Perché dunque la visione di Ezechiele era stata così importante nel definire il paradigma della visione teofanica? Forse il fatto che il profeta avesse fornito la descrizione più ampia e dettagliata della teofania chiariva da sé la preferenza sancita dagli iconografi, che ne trovarono un ricco prontuario di forme. Ma il motivo della sua fortuna risiedeva non solamente nella quantità dei riferimenti, quanto piuttosto nella qualità e nella modalità stessa della sua visione, che non avvenne all'interno del tempio, aprendo la via del viaggio enochico verso il vero Tempio, uno spazio interiore, tema centrale delle dottrine mistiche giudaiche e poi cristiane.
[25] APHOPHTEGMATA PATRUM, I, 37, in *Les Apophtegmes Des Pères. Collection systématique*, a cura di J.-C. Guy, (Sources Chrétiennes. CCCLXXXVII, CDLXXIV, CDXCVIII), 3 voll., Paris 1993-2005, I, pp. 122-123: in cui un anziano monaco ricorda che la definizione di cristiano era proprio "imitazione di Cristo": «Εἶπε πάλιν· Ὅρος χριστιανοῦ μίμησις Χριστοῦ».

teofanica dipinta nelle abisidi, dunque, si dischiudeva tutto il complesso intrecciarsi di tradizioni cultuali e spiritualità che risalendo dalle dottrine precristiane prendeva forma policroma nello spazio che sovrastava l'altare.

La grande quantità di documenti iconografici che illustrano l'iconografia teofanica egiziana, unita alla ricchezza delle fonti letterarie tradotte negli ultimi decenni, rende la pittura copta una specola privilegiata per indagare i rapporti fra tradizioni apocrife della contemplazione e immagine pittorica della visione. Da un punto di vista metodologico va data ragione al carattere casuale delle fonti conservate. Infatti i cicli pittorici altomedievali dei monasteri alessandrini sono andati completamente perduti, rendendo impossibile un'investigazione scientifica dei rapporti tra la sede patriarcale e i cenobi distribuiti nel deserto. Gli affreschi che decoravano le celle monastiche vessavano in stato di degrado e abbandono al momento degli scavi effettuati tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Benché attualmente alcuni affreschi staccati siano visionabili presso il Museo Copto del Cairo, resta difficile ricostruire gli ambienti di culto, anche perché gli arredi lignei, come molta parte del materiale lapideo proveniente dai più grandi monasteri egiziani, sono distribuiti tra le collezioni d'arte europee, principalmente al Louvre e al Bode Museum di Berlino. Al problema della frammentazione delle *disiecta membra* monastiche si sovrappone quello della cronologia. Lo stato dell'arte, infatti, non va oltre una cronologia relativa, basata sostanzialmente su un principio di analisi stilistica di origine ottocentesca, ovvero di tipo evolutivo. Si da cioè per scontato che a uno stile più fresco dominato dalla memoria della tradizione ellenistica corrispondano i pezzi più antichi. Viceversa, laddove i grafismi e la stilizzazione formale diventavano prevalenti, ecco, in questi casi gli oggetti artistici potevano venire postdatati o attribuiti a maestranze incapaci di copiare gli illustri esempi antichi per mancanza di modelli, per distanza cronologica dagli stessi, per appartenenza a una differente cultura figurativa.

Per tutto l'altomedioevo, ad Alessandria d'Egitto continuarono ad operare botteghe memori della tradizione ellenistica. Dalla capitale giungevano le maestranze che decoravano i luoghi di culto nel deserto e con esse gli iconografi, che, in accordo con le comunità monastiche, realizzavano i cicli pittorici. Tuttavia, il rapporto tra Alessandria e i monasteri del deserto, problema affrontato anche da Antonio Iacobini[26], è destinato probabilmente a rimanere irrisolto. I modelli alessandrini dell'arte sopravvissuta al riparo dei cenobi sono andati perduti, come i monumenti che li conservavano. A tutt'oggi, infatti, è possibile risalire ai nomi delle chiese della sede patriarcale solo attraverso le fonti letterarie, più tarde e spesso oggetto di interpolazioni. Qualora si cerchi di comprendere la topografia alessandrina si deve quindi prestare la dovuta attenzione, nella lettura di fonti dal forte carattere apologetico, poco o per nulla interessate a fornire delle informazioni di spessore storico. Quello che tuttavia traspare dalla tradizione letteraria è il forte

[26] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 171-211 e pp. 221-227.

interesse nel dimostrare il carattere ispirato della Chiesa Copta. La chiamata divina dei patriarchi, non va inteso solo come un topos agiografico, ma anche, e soprattutto, come un sintomo della percezione stessa del sacro secondo la Chiesa orientale. Si può inoltre supporre che nei monasteri isolati dall'autorità centrale l'iconografia teofanica potesse trovare più liberamente sviluppo, nel suo stretto legame con pratiche ascetiche non sempre accolte pacificamente dalla sede patriarcale. Ma è parimenti vero che erano gli stessi patriarchi a testimoniare quei rapimenti estatici che li rendevano veraci garanti della primazia egiziana sulle altre sedi patriarcali. In quest'ottica, dunque, la diffusione dell'iconografia teofanica assume anche una prospettiva ecclesiologica capace di gettare luce sulla sua fortuna presso le altre Chiese orientali.

La ricchezza delle fonti letterarie oggi disponibili, unitamente alle ricerche storiche che si sono avvantaggiate di rigorosi approcci metodologici sviluppati negli ultimi decenni dalla comunità scientifica internazionale, hanno messo a disposizione documenti fondamentali per la comprensione del *milieu* monastico. Anche la Sociologia ha dato un contributo importante agli studi. Che il cristianesimo egiziano avesse radici giudaiche, infatti, venne riconosciuto solo a partire dagli anni ottanta del Novecento[27], tanto che oggi è possibile ricostruire un

[27] Si rimanda al capitolo successivo per la bibliografia. L'esempio di san Paolo (*Atti*, XVII, 1-2) mostra che le vie della predicazione evangelica passavano per la sinagoga. Ad Alessandria ben due quartieri su quattro (o cinque) erano abitati da ebrei che andavano a pregare nella più grande sinagoga dell'impero romano. È probabile che alla sua ombra sia nata la prima comunità cristiana d'Egitto, e che quindi cristianesimo nascente e giudeo-cristianesimo fossero pressoché coincidenti. Non è un azzardo sostenere questa ipotesi, pensando che la prima chiesa di Alessandria, la chiesa di Teona, sorse nel quartiere Delta, a nord-ovest della città, quello in cui l'insediamento ebraico era di più vecchia data. DORÉ D., *Dictionnaire Encyclopédique de la Bible*, Tournhout-Maredsous 1987, pp. 113-120, sottolineava che anche da un punto di vista letterario fosse possibile individuare dei legami tra comunità cristiane alessandrine e giudaismo egiziano. La fortuna interreligiosa degli apocrifi ne era proprio una dimostrazione. Questi testi erano inoltre diffusi anche presso gli gnostici, che conoscevano *l'Apocalisse di Pietro*, oltre che il *Vangelo* lui attribuito. L'esegesi mistico-allegorica era una caratteristica già presente nel giudaismo alessandrino del I secolo, che venne sviluppata dal cristianesimo egiziano, come dimostrato da Filone Alessandrino, che era ebreo. Il testo sacro conteneva un senso profondo che conduceva alla contemplazione attraverso la fede. In Filone si trovava testimonianza di un gruppo di asceti giudaici della Mareotide, i Terapeuti, il cui stile di vita sembrava annunciare quello del monachesimo copto (Filone parlava dei Terapeuti nel *De vita contemplativa sive Supplicium virtutibus*, come indicato da DAUMAS F., *La solitude des Thérapeutes et les antécédents égyptiens du monachisme chrétien*, in *Philon d'Alexandrie*, Colloques nationaux du Centre national de la recherche scientifique (Lyon, 11-15 settembre 1966), Paris 1967, pp. 347-359, che difendeva la veridicità storica della testimonianza di Filone. Egli inoltre riferiva che, nel IV secolo, Eusebio di Cesarea considerava i Terapeuti come i primi convertiti al Vangelo attraverso la predicazione di San Marco. Altro documento delle origini giudaiche del cristianesimo alessandrino sarebbe l'onomastica vetero-testamentaria nei documenti copti. Come in Siria e in Palestina, anche in Egitto l'abbondanza dei nomi propri Abramo, Isacco, Giacobbe, Mosé, Elia, Zaccaria, testimoniava la consapevolezza del legame fra cristianesimo e comunità giudaiche. Su 253 nomi di vescovi egiziani dall'episcopato di Dionigi alla morte di Atanasio, ben 30 sono nomi biblici, di cui la metà di origine veterotestamentaria.

tutto tondo culturale che dia ragione dei legami tra arte e tradizione mistica giudaicocristiana.

Come ricordato recentemente da Jean-Pierre Caillet[28], l'immagine di *Cristo in Maestà* è senza dubbio la più diffusa nel repertorio dell'arte cristiana medievale, assieme a quella della *Vergine con il Bambino* e della *Crocifissione*. I rapporti tra il monachesimo egiziano e l'Occidente, o tra il monachesimo egiziano e quello Orientale, cappadoce, ma anche costantinopolitano, costituiscono altrettanti punti critici di riflessione. È infatti possibile, e doveroso, evidenziare la centralità del monachesimo egiziano nel medioevo, percepito come una fucina di santi vertente in quel fulcro di spiritualità che era la Terra Santa. Se però questa era luogo privilegiato dei pellegrinaggi che partivano da Ovest con l'obiettivo di visitare i luoghi citati dalla tradizione evangelica, era in Egitto che si cercavano i modelli di vita ascetica su cui fondare i cenobi occidentali. La fortuna dei *Detti dei Padri del Deserto*, della *Vita di sant'Antonio* e di Tecla, degli scritti di san Basilio, si legava inscindibilmente con lo sviluppo di una tradizione agiografica che si avvalse dei *tópoi* elaborati a partire dai primi secoli dell'era cristiana, proprio a partire dalla letteratura monastica qui fiorita. I trattati medievali elaborati nel ricco contesto egiziano, come quelli attribuiti allo pseudo Dionigi, o il Fisiologo, ma anche quelli sull'ascesi monastica, trovarono copia negli *scriptoria* tanto in Occidente, quanto in Oriente, dove divennero il fulcro di una tradizione mistica che avrà nell'Esicasmo uno dei suoi strumenti più potenti di espressione, giungendo fino alla Filocalia. Il rapporto tra queste tradizioni e l'iconografia teofanica sviluppata a livello locale si articolava in un complesso di riferimenti culturali memori dei modelli antichi. Tuttavia, le funzioni assunte dalle immagini nei differenti contesti, la diversità delle tradizioni liturgiche, la varietà delle scelte stilistiche, il ruolo giocato dai committenti, rendevano l'iconografia teofanica oggetto di soluzioni artistiche disparate.

Sussistono dunque notevoli difficoltà di vario ordine nella comprensione dell'iconografia teofanica sviluppata a partire dalle dottrine facenti capo al neoplatonismo e al giudeocristianesimo, dottrine di cui la letteratura apocalittica si faceva depositaria e veicolo. Tuttavia, è necessario riconoscere l'evidenza cumulativa dei documenti che confermano la centralità dell'Egitto nell'elaborazione delle origini dell'iconografia teofanica. Risulta infatti inedito un approccio integrato che dia ragione dei legami tra apocrifi del Vecchio Testamento e immagine divina, metodo che ha permesso di ricondurre gli affreschi, nella loro articolazione e complessità, all'alveo della cultura mistica altomedievale.

[28] Lo studioso parla dell'iconografia teofanica in Occidente nell'introduzione al volume dell'allieva POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini: une image de l'Eglise en Occident (V^e-IX^e)*, (Cerf histoire), Paris 2005, p. 11.

I. Arte monastica e iconografia teofanica nella storiografia dall'Ottocento a oggi

L'artiste grec est asservi aux traditions comme l'animal à son instinct; il fait une figure comme l'hirondelle son nid ou l'abeille sa ruche[1].

Genesi di un pregiudizio romantico

Furono i pellegrini[2] e gli esploratori[3] a creare l'immagine dell'arte orientale come un'espressione prettamente monastica, diversa dal linguaggio artistico del Medio Evo occidentale in virtù dello stretto legame mantenuto con le origini stesse del cristianesimo. Essi infatti cercavano in Terra Santa delle veraci esperienze spirituali, facilitate dai rapporti coloniali intessuti a partire dall'Ottocento con l'Africa e il Medio Oriente. Nel 1839, Adolphe Napoléon Didron[4] (1806-1867)

[1] DIDRON A.N., *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris 1845, p. IX.

[2] DELAHAYE G.-R., *Des apparition au couvent de saint-Damienne rapportées par Johann Michael Vansleb*, "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts", III (2006), pp. 111-118; CALAMENT F., *La révélation d'Antinoé par Albert Gayet. Histoire, archéologie, muséographie*, (Institut Français d'Archéologie Orientale. Bibliothèque d'études Copte. XVIII), 2 voll., Le Caire 2005; MEINARDUS O.F.A., *Notes on Seventeenth to Nineteenth-Century Pilgrimages to the Holy Land*, "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts", II (2005), pp. 79-82; MEURICE C., *Voyager, missionnaires et consuls dans la région de Tahta (Moyenne-Égypt), de la deuxième moitié du XVII^e au début du XX^e siècle*, in *Coptic Studies on the Threasthold of a New Millennium*, a cura di M. Immerzeel e J. Van der Uliet, Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies (Leiden, 27 August-2 September 2000), (Orientalia Lovaniensia Analecta. CXXXIII), 2 voll., Leiden 2004, II, pp. 953-969; CALAMENT F., *Contribution à l'archéologie et à l'histoire de l'art "Copte". Autopsie d'une fouille singulière*, "Journal of Coptic Studies. Founded by the International Association for Coptic Studies", V (2003), pp. 115-144; WARREN R. D. e UPHILL E.P., *Who was who in Egyptology: a biographical index of Egyptologists, of travellers, explorers, and excavators in Egypt... from the year 1500 to the present day, but excluding persons now living*, London 1943.

[3] Sul ruolo delle campagne napoleoniche nel gettare le basi della concezione della coptologia come una disciplina ancella dell'egittologia, espressione di un'arte decadente, si rimanda al paragrafo titolato: *Au nom de la science, le discrédit jeté sur l'Égypte byzantine*, di BLAUDEAU P., *Alexandrie et Constantinople (451-491), de l'histoire à la géo-ecclésiologie*, (Bibliothèque des écoles française d'Athènes et de Rome. CCCXXVII), Roma 2006, pp. 58-62.

[4] Durante il 1835 l'archeologo francese aveva ricevuto la nomina a segretario del Comitato storico delle Arti e dei Monumenti, incarico per il quale doveva redigere la gloriosa storia della Francia. Era stata la lettura di *Notre-Dame de Paris* (1831) di Victor Hugo a iniziare agli studi archeologici il giovane, già avviato alla carriera medica e giudiziaria.

compì un viaggio di circa due mesi in Grecia, accompagnato da Paul Durand, con l'obiettivo di rintracciarvi le radici dell'arte medievale francese. La vocazione del novello archeologo era dunque quella di studiare le origini dell'iconografia nella purezza originaria dell'arte bizantina, visitando i monasteri, raccogliendo quanto più materiale possibile e traducendo affreschi e mosaici in appunti e disegni. Di tutto il sapere di cui andava riempiendo i suoi quaderni, Didron ne voleva rendere partecipi gli uomini di scienza e quelli di immaginazione, avendo unito, in un tanto mirabile arsenale, l'arte, la storia, la poesia e la spiritualità dei Bizantini. Il catalogo che andava così costituendosi era caratterizzato dalla costanza e dall'identità dei tipi raffigurati in tutta la Grecia, cui si aggiungeva la grande quantità di iscrizioni, diligentemente riportate. Didron, infatti, voleva documentare fino a quale punto l'arte bizantina aveva conservato il suo carattere religioso, indicando la ricchezza culturale dei pittori, asserviti alle tradizioni teologiche come gli animali al loro istinto. Egli infatti non riusciva sinceramente a comprendere come i pittori potessero ricomporre le complesse iconografie in modo tanto fedele ai modelli passati. Come potevano citare i passi biblici di autori appartenenti a secoli di distanza? Facevano forse uso di cartoni? Dispiegavano la loro profonda scienza sulle pareti delle chiese citando a memoria? Sul Monte Athos rimase stupefatto dalla ricchezza delle pitture che si dispiegavano sulle pareti dei venti monasteri e delle 935 fra chiese, cappelle e oratori. Quando scoprì l'esistenza del manuale di Dionigi di Furna, che forniva ai monaci pittori tutta la sapienza per dipingere senza modello le loro teorie di santi e scene sacre, gli sembrò che tutta l'arte bizantina avesse trovato origine sul Monte Santo. Si convinse che durante il medioevo questa scuola avesse fornito maestri e allievi famosi a Costantinopoli e a Venezia, a Salonicco e alla città di Atene, a Ravenna e a Mistra; inoltre, continuava a procurarne a tutta la Russia, alla Grecia e alla Turchia cristiana[5]. Poco contava che gli affreschi atoniti fossero molto più tardi dei mosaici di San Vitale o che il Manuale di Dionigi di Furna fosse una compilazione settecentesca.

La percezione romantica di un medioevo oscuro permeato di spiritualità stava dunque alla base della modalità con cui veniva studiata l'iconografia teofanica. Al centro dell'arte sacra in quanto raffigurazione dell'immagine di Dio, l'iconografia teofanica era oggetto di attenzione da parte degli studiosi che raccoglievano, catalogavano e investigavano i contorni con cui essa si presentava a Oriente, per comprendere meglio le forme con cui compariva in Occidente, nei manoscritti e sui portali delle cattedrali.

Nel volume di seicento pagine apparso a Parigi nel 1843 per i tipi dell'Imprimerie Royale, *Iconographie Chrétienne: histoire de Dieu*, Adolphe Napoléon Didron si occupò sistematicamente di iconografia teofanica, individuandone ogni singolo elemento. Nelle prime centocinquanta pagine del suo

[5] DIDRON A.N., *Manuel d'iconographie chrétienne*, cit., pp. XV, XXI, XLVI.

trattato, egli sviluppò una sottile distinzione tra nimbo, aureola e gloria[6]. I capitoli successivi erano dedicati alla trinità. In ordine, Didron vi analizzò l'iconografia di Dio Padre, quindi del Figlio, concludendo con quella dello Spirito Santo. Egli osservò che il ritratto di Dio Padre fu assente dall'arte almeno fino al XII secolo, perché prima la sua immagine venne espressa dalla semplice *Manus Dei*, oppure dall'immagine del Verbo Incarnato: Cristo, appunto, che si trovava al centro delle visioni profetiche tanto negli affreschi atoniti di Manuele Panselinos, quanto nelle sculture di Reims e Chartres[7]. Il suo studio di iconografia andava dunque a costituire un repertorio completo di forme, graficamente riportate, a uso di studiosi e cultori di antichità cristiane, tanto da diventare un punto di partenza imprescindibile per le ricerche iconografiche successive non solo in Francia, ma anche nel Regno Unito[8].

Appartenente alla stessa generazione di Adolphe Napoléon Didron, ma di qualche anno più giovane, l'abate Jean-Jacques Bourassé (1813-1872) diede un contributo autorevole in fatto di iconografia teofanica. Avviato alla carriera ecclesiastica dall'arcivescovo di Tours, Bourassé si trasferì a Parigi nel 1834 per approfondire gli studi, per poi tornare a Tours dove occupò la cattedra di Scienze e Belle Arti del seminario. Fu tra 1839 e 1840 che il chierico approfondì gli studi di archeologia sacra, di cui esisteva in Francia solo un insegnamento, nella città di Beauvais. La necessità di fornire ai lettori un testo che li guidasse, attraverso il sentimento dell'ammirazione, al fondo dei santuari, si univa alla consapevolezza che il senso di meraviglia per i misteri racchiusi dai monumenti non fosse molto dissimile da una forma di preghiera. Così, oltre al volumetto intitolato *Archéologie Chrétienne, ou précis de l'histoire des monuments religieux du Moyen Âge*, dato alle stampe a Tour nel 1840, l'abate scrisse più di una decina di libri, tra cui l'importante *Dictionnaire d'archéologie sacrée,* pubblicato nel 1851-52 dall'abate Jean Paul Migne. Dopo aver dedicato gran parte del testo a individuare tipologie ed esempi dell'architettura francese medievale, che secondo lui si poteva definire

[6] La prima, attributo regale e sacrale insieme, era costituita dall'alone di luce che circondava la testa delle figure. La seconda, molto rara, inquadrava il corpo intero. La terza era l'insieme delle due precedenti. In sostanza, la gloria si divideva, secondo Didron, tra nimbo e aureola. Benché differissero sensibilmente nella forma e nel colore, nimbo e aureola derivavano dalle tradizioni precristiane di Persia, India ed Egitto ed esprimevano la medesima idea di glorificazione, apoteosi, divinizzazione, di gloria, appunto. Rispetto al nimbo, molto diffuso, l'aureola si caratterizzava per essere attributo esclusivo delle persone divine, della Vergine Maria e delle anime dei santi elevati al cielo dopo la morte. Detto anche ovale divino o mandorla mistica, secondo Didron l'aureola cambiava di dimensione, da tonda ad allungata a seconda della posizione stante o seduta di Cristo o della Vergine così circonfusi di luce. I manoscritti francesi di XIII e XIV secolo, oltre alle vetrate della cattedrale di Chartres, corredavano il testo a dimostrazione delle osservazioni generali sviluppate dall'Autore.

[7] DIDRON A.N., *Manuel d'iconographie chrétienne*, cit., p. 159.

[8] La traduzione venne curata dall'editore George Bell and Sons di Londra, dove il volume era già disponibile dal 1896 con il titolo di *Christian iconography or the history of Christian art in the Middle Ages*.

romano-bizantina fino almeno al XII secolo, al capitolo XVII della monografia sull'archeologia cristiana Bourassé si occupò dell'iconografia, definendola come scienza delle icone, o delle immagini religiose. La conoscenza del linguaggio naturale o misterioso conferito dai Padri ai monumenti, era necessaria per comprendere e spiegare le figure che ornavano gli edifici e per svelare il pensiero che l'artista aveva consegnato all'arte. Il testo era stato corredato da copie di incisioni di chiaro sapore romantico, immagini che facevano da *pendant* a quelle più propriamente didascaliche fornite su modello del già citato *Iconographie Chrétienne, Histoire de Dieu*, pubblicato da Didron nel 1843. Al fondamentale studio di Didron[9] si rifacevano anche le pagine relative alla gloria e all'immagine di Dio, una sorta di schema riassuntivo, o, meglio, un agile catalogo, per orientarsi tra forme e caratteristiche di nimbi, aureole, figure della Trinità. Dunque, se nel *Dictionnaire d'archéologie sacrée* mancava il termine *Theophanie*, vi comparivano una per una, accuratamente analizzate, tutte le sue parti costitutive: la gloria, il tetramorfo, gli angeli, e naturalmente l'immagine di Dio, nella forma dell'Antico dei Giorni o del Verbo incarnato.

L'idea romantica secondo cui l'arte bizantina si fosse sviluppata nei monasteri aveva attecchito profondamente[10]. A tale anima dell'arte bizantina fece appello anche un professore dell'Università di Odessa, Nikodim Pavlovitch Kondakov[11] (1844-1925). Tradotta in francese dopo dieci anni dalla pubblicazione in russo, l'opera in due volumi di Kondakov sull'arte bizantina, vista soprattutto attraverso i manoscritti, si inseriva a pieno titolo nella spinosa "questione bizantina" alimentata dai nazionalismi ottocenteschi che si sforzavano di scindere la verace tradizione romanza alla base della propria cultura o la forza irruenta della creatività germanica, da ciò che a molti appariva "altro", come appunto la tradizione bizantina, greca. Fu Anton Heinrich Springer (1825-1891) a scrivere l'introduzione all'edizione francese di Kondakov. Lo studioso, nato a Praga, aveva studiato storia e filosofia, cercando i fondamenti scientifici per conferire dignità accademica all'insegnamento della storia dell'arte, considerata allora come *ancilla* di più nobili discipline. Nel suo contributo al volume di Kondakov, egli sosteneva che l'arte bizantina fosse stata a torto considerata una personificazione della decadenza dell'immaginazione creatrice che tenne sotto giogo l'arte occidentale dal VI al XII

[9] Per l'influenza di Didron e Bourassé negli studi di iconografia francesi dell'Ottocento si rimanda a: BARRAL I ALTET X., *Introduction*, in *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes 2003, pp. 23-37, in modo particolare pp. 24-27.

[10] VIOLLET-LE-DUC E.E., *L'art Russe,* Paris 1877, p. 4: "L'art byzantine est lui-même un composé d'éléments très divers, et son originalité, autant qu'il en possède, est due à l'harmonie établie entre ces éléments, les uns empruntés à l'Extrême Orient, d'autres à la Perse, beaucoup à l'art de l'Asie Mineure, et même à Rome".

[11] KONDAKOV N.P., *Istorija Vizantijskogo iskusstva ikonografii po miniaturam Greceskih rukopisej*, Odessa 1876, tradotto in francese da Al'fred Trawinski nel 1886 come *Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures*, nella collana *Bibliothèque Internationale de l'Art* sotto la direzione di Eugène Müntz.

secolo. Bisognava infatti riconoscere all'Occidente la sua autonomia da Bisanzio, come anche restituire all'arte bizantina la complessità e la ricchezza deturpate da una conoscenza parziale e confusa dei documenti. Nel tentativo di discriminare l'arte occidentale dall'arte orientale, Anton Springer aveva discusso ampiamente il problema del dualismo insito nell'arte medievale, convinto che la dicotomia si trovasse alle radici della storia: se infatti, nei primi secoli dell'era cristiana, la lingua greca aveva avuto l'autorità di una lingua sacra, il latino era stato considerato, al contrario, come la lingua dello Stato. Quindi tutta la civiltà cristiana parlava, per così dire latino e greco, come la storia dell'arte. Pur riconoscendo, in modo illuminato, l'importanza di uno studio sistematico della miniatura bizantina, lo studioso tedesco dava valore generale al "concetto dicotomico" per giustificare la differenza tra Occidente e Oriente, per liberare l'uno dal ruolo subalterno dall'altro. D'altronde, un analogo dualismo era stato applicato da Kondakov ai manoscritti bizantini. Egli infatti aveva formulato la distinzione tra salteri aristocratici e salteri monastici, tesi che, anche se discussa, conserva ancora una sua efficacia didattica. Parlando dei salteri a illustrazione marginale[12], Kondakov aveva intessuto il profilo di un'arte popolare, espressione di una grande forza di immaginazione, caratterizzata da un naturalismo puerile. In quanto finalizzata all'edificazione di persone semplici, questa pittura era fatta di un linguaggio rozzo ed espressivo, adeguato allo spirito monastico e all'arte religiosa da esso promossa, benché conservasse ancora qualcosa della tradizione antica nel tratto a punta di pennello o in alcune tipologie fisionomiche.

Ecco che, agli occhi degli studiosi di fine Ottocento, le figure che popolavano animatamente le pagine dei salteri marginali andavano a costituire un vocabolario di forme ascetiche, dal deciso carattere orientale, collegate in maniera fantasiosa ai salmi illustrati. L'espressività delle figure, il loro aspetto talvolta grottesco, lo stile sommario erano tutti elementi riconducibili a un ambiente disinteressato per definizione a qualsivoglia superaffettazione, tutto teso a esprimere i contenuti sacri in un linguaggio accessibile agli incolti. Che dietro i salteri marginali non si celassero monaci rozzi, ma arguti esegeti, è una conquista recente[13].

[12] *Ivi*, pp. 166-196; MALICKIJ N., *Le Psautier à illustrations marginales du type Chludov est-il de provenance monastique?*, in *Recueil Th. Uspenskij*, 2 voll., Paris 1932, pp. 235, si chiedeva se il manoscritto fosse davvero di provenienza monastica, dimostrando invece che giungeva dal Patriarcato. Nella tesi di dottorato pubblicata nel 1988, CORRIGAN K., *The Ninth Century Byzantine marginal Psalters: Moscow, Historical Museum cod.129; Mt. Athos, Pantokrator 61; Paris, Bibliothèque Nazionale gr.20*, Ph.D 1984 in the University of California, Los Angeles, UMI Dissetation Information Service, Ann Arbor, Michigan 1988, pp. 8-10, sosteneva che la divisione dei salmi fosse quella della liturgia palestinese, in uso a Santa Sofia nel IX secolo poiché importatavi dai monaci di Studio.

[13] CORRIGAN K., *Salterio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma 1991-2002, X, 1999, pp. 289-296; EADEM, *Visual polemics in Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992, pubblicando il lavoro iniziato durante il dottorato, la studiosa confermava l'origine monastica dei salteri a illustrazione marginale, ma introduceva anche una serie di elementi problematici in merito alla classificazione dei manoscritti che sono a tutt'oggi oggetto di discussione.

Dunque, l'interpretazione proposta da Kondakov trovò l'approvazione degli eruditi. Tra essi, Johan Jakob Tikkanen[14] (1857-1930), cui l'Università di Helsinki aveva affidato la prima cattedra di Storia dell'arte che lo tenne impegnato dal 1897 al 1926. Lo studioso finlandese pubblicò in tedesco una monografia sui salteri bizantini accogliendo le suggestioni di Kondakov e sviluppando la distinzione tra stile monastico e stile aristocratico. Il manoscritto Greco 139 della Bibliothèque Nationale di Parigi incarnava in maniera paradigmatica questo secondo tipo elaborato negli ambienti della corte imperiale. Sulla base dell'influente volume di Tikkanen, attorno alle miniature a piena pagina del salterio parigino, si andò formulando cosa si intendesse per stile aristocratico, ovvero il gusto raffinato e la monumentalità, l'utilizzo di eleganti personificazioni dal *pondus* classico, *gravitas* davidica nelle figure imperiali, colori sapientemente modulati da squillanti ad acquerellati, in poche parole: la χάρις, ovvero, la grazia d'antica memoria[15]. Rispetto a questo, lo stile monastico si manteneva rozzo e grossolanamente espressivo, adeguato al contesto ascetico in cui era stato formulato.

Arte monastica come arte dei cristianesimi orientali: le radici ottocentesche del Novecento

Alla base delle teorie ottocentesche che articolavano tematiche iconografiche o che venivano applicate al presunto carattere orientale dei salteri marginali, c'era la temperie romantica che andava infiltrandosi anche nel Novecento. Essa vedeva nell'Oriente cristiano le origini esotiche dell'arte bizantina, e vi legava un immaginario di eremiti e stiliti, veri atleti della religione, in cui lo spirito mistico s'incarnava e s'incanalava in forme di vita tanto più essenziali, e in questo senso rozze, quanto più vicine a Dio. Ma quella ascetica, non era l'unica linfa che innervava l'arte bizantina. Non si poteva infatti misconoscere il ruolo della tradizione antica, tardo romana, da cui l'arte bizantina aveva preso le mosse.

Il Russo Dimitrij Ainalov[16] (1862-1939), allievo di Kondakov, dichiarava che le radici dell'arte bizantina andassero cercate proprio nell'arte di Siria ed Egitto, centri di mantenimento e irradiazione della tradizione ellenistica. Alessandria, Antiochia, Gerusalemme furono altrettanti focolai di diffusione di modelli in cui la

[14] TIKKANEN J.J., *Die Psalterillustration im Mittelalter*, (Acta societatis scientiarum Fennicae. XXXI), Helsingfors 1895, (Ristampato nel 1975).

[15] CUTLER A., *The Aristocratic Psalter in Byzantium* (Bibliothèque des Cahiers Archéologique. XIII), Paris 1984, p. 9, riconosceva ancora a Tikkanen il ruolo di pioniere di uno studio che, nel 1984, toccava i 58 esemplari. Egli definì il manoscritto Parigino Greco 139 come il "Partenone" dei salteri miniati, "una gigantesca e impressionante anomalia legata, ma ben differente dalla maggior parte dei manoscritti di questo tipo".

[16] AINALOV D.V., *Ellenisticeskije osnovy vizantijskogo iskussyva*, S. Peterburg 1900. L'importanza della pubblicazione di Ainalov non sfuggì a Cyril Mango, che ne promosse una traduzione inglese curata da Elizabeth e Serge Sobolevitch, uscita con il titolo di: *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick (New Jersey) 1961.

trattazione pittorica e il naturalismo del modellato si traducevano in oggetti che ne mantenevano la memoria formale come le ampolle palestinesi o il Cosma Vaticano, esito e testimonianza della scuola dell'arte ellenistica, piegata ai nuovi contenuti sacri.

È noto il ruolo di Joseph Strzygowski[17] (1862-1941) come assertore di questa corrente storiografica che fino alla fine degli anni venti aveva nel mondo orientale il proprio cuore pulsante, culla del cristianesimo delle origini, radice dell'arte bizantina e occidentale. Egli sostenne che il cristianesimo trionfante nelle regioni orientali del mediterraneo avrebbe non solamente cambiato il corso della storia, ma anche dell'arte, in quanto influenzò grandemente l'arte romana diffusa nell'impero, mutandola. Allo stesso modo, però, l'arte cristiana aveva preso da quella romana i principi costruttivi e le forme dell'architettura, elaborando su quella i propri canoni edificatori. Ma il tema dominante rimaneva la trasformazione dell'arte romana per opera del cristianesimo, che nell'arte siro-palestinese aveva i suoi capisaldi. Ecco che l'Oriente coincideva con il cristianesimo, e l'arte cristiana figurava come un sinonimo di arte siro-palestinese: quell'arte dai caratteri ascetici ed espressivi che si credeva veracemente connaturata a veicolare contenuti sacri.

Gabriel Millet (1867-1953), professore al Collège de France e alla Sorbonne, alla fine dell'introduzione della sua *Art Byzantin*[18], omaggiava Strzygowski e Ainalov per aver individuato nell'Oriente la fonte della tradizione bizantina, pur sottolineando che le sue due anime, quella orientale e quella ellenistica giocavano un ruolo antagonistico nella sua formazione. Attraverso quali dinamiche si era formata quest'arte che risaliva a tradizioni tanto distanti, anzi, opposte[19]?

[17] STRZYGOWSKI J., *Orient oder Rom*, Leipzig 1900. In trent'anni di studio Strzygowski sviluppò l'intuizione di un'autonoma genesi dell'arte bizantina. L'idea che essa fosse nata dalla degenerazione dell'arte romana, a sua volta degenerazione di quella greca, venne sostituita dalle ricerche dello studioso che guardava alle città ellenistiche che si affacciavano sul mediterraneo (Antiochia, Efeso e Alessandria) come ai centri di innesto della tradizione romana con quella proveniente da Oriente. Secondo lui, infatti, erano state inventate in Iran le coperture a volta note nel mondo bizantino e medievale. La parabola critica di Strzygowski dal mediterraneo orientale si spostò successivamente in Asia per chiudersi nell'Europa settentrionale, dove lo studioso identificava la genesi e la diffusione della decorazione stilizzata. STRZYGOWSKI J., *Hellas in der Orients Umarmung*, Leipzig 1902; IDEM, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913; IDEM, *Die Bauskunst der Armenien und Europa*, Vienne 1918; IDEM, *Ursprung des Christlichen Kunst*, Berlin 1920; IDEM, *Early Church Art in Northern Europe*, New York and London 1928; IDEM, *Asien bildende Kunst in Stichproblem ihr Wesen und ihr Entwicklung*, Augsbourg 1930; IDEM, *L'ancien art chrétien de Syrie, son caractère et son évolution d'après les découvertes de Vogüé et de l'expédition de Princeton; la façade de Mschatta et le calice d'Antioche*, Paris 1936. Si rimanda anche a: VALENZANO G., *Sarvistan e il mito dell'origine delle volte: Strzygowski, l'Iran e l'Occidente*, in *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, a cura di A.C. Quintavalle, (I convegni di Parma. VII), Milano 2007, pp. 470-471.

[18] MILLET G., *L'art Byzantin*, in *L'Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, 3 voll., publiée sous la direction d'A. Michel, Paris 1905-1908, I, I: *Des Débuts de l'Art Chrétien à la fin de la Période Romane*, 1905, pp. 127-301.

[19] Quella orientale dominava in talune fasi di sviluppo. La prima "fase orientale" andava dal IV al VI secolo, quando l'arte bizantina si distaccò lentamente dalla tradizione antica e si svilupparono molti

Egli allora fece appello al grande impulso conferito all'arte monastica orientale dall'editto di tolleranza del 313 promulgato da Costantino il Grande. Tuttavia, non dimenticava di analizzare l'importanza del mecenatismo imperiale nello sviluppo delle arti. La presenza della corte imperiale e il culto stesso dell'imperatore nella nuova città avevano fatto sì che l'arte bizantina assumesse un aspetto nuovo, perché nuovo era lo sfondo in cui operavano i maestri che vi lavoravano, interessati a esprimere il potere temporale come se fosse una diretta derivazione divina. L'arte rifletteva dunque le medesime novità delle *élites* di cui era espressione, ovvero di una società che ereditava la cultura ellenistica ma che trovava nell'Oriente la magia del colore e quella ieraticità tanto apprezzate dalle monarchie orientali[20].

Non si distingueva, dunque, tra monumenti distanti centinaia di chilometri nello spazio, o anni luce da un punto di vista culturale, come se la corrente monastica, la cui genesi si era consumata nell'Oriente degli stiliti e dei santuari palestinesi, scavasse dei tunnel al di sotto della superficie ellenistica dell'arte affiorando in monumenti il cui tratto dominante era quel grafico e incavato linguaggio ieratico.

Nel suo *Manuel d'art Byzantin*, pubblicato a Parigi nel 1910, Charles Diehl[21] (1859-1944), professore di storia prima all'università di Nancy e poi a Parigi, cercò di trovare un punto intermedio tra le posizioni, individuando due momenti successivi nello sviluppo dell'arte bizantina. Egli parlò dell'arte orientale con il tono celebrativo che meritava un mondo di entusiasmi religiosi[22] e di grande afflato mistico, mondo che aveva prodotto un'arte che lui preferiva chiamare siro-egiziana[23], visto che Antiochia e Alessandria erano stati i centri di diffusione di quello stile prezioso. Egli trovava difficile individuare la differenza tra la componente siriana e quella egiziana, in un mondo orientale cui Costantinopoli era debitrice per la sintesi colà consumatasi fra la tradizione ellenistica e quella copta[24]. Come già evidenziato da Strzygowsky[25], nella pittura di Bawit lo studioso vedeva il *melange* di elementi differenti, da un lato la decorazione zoomorfa e fitomorfa di

centri di produzione. La seconda coincideva con la frattura iconoclasta provocata dal conflitto violento delle due anime della tradizione bizantina, quella pro e contro le immagini, e di nuovo dal X, XI e XII secolo, quando Bisanzio raccolse tutte le forze dell'Oriente Cristiano spingendosi fino a Venezia, Palermo, Novgorod, Kiev e nel Caucaso.

[20] *Ivi*, p. 129: "L'Orient la pénètre par ses hommes et par ses œuvres, lui enseigne la gravité hiératique des attitudes et la magie de la couleur. [...] Les deux traditions rivales se rencontrent" e "ce sont ces deux éléments que notre étude s'efforcera de discerner".

[21] DIEHL C., *Manuel d'art Byzantin*, 2 voll., Paris 1910.

[22] *Ivi*, I, p. 61 e p. 76: egli parla proprio di quell'entusiasmo mistico per le cose della religione che aveva come manifesto l'immagine del patriarca Teofilo nella *Cronaca Alessandrina*, che sanciva il trionfo del cristianesimo schiacciando sotto i piedi il *Serapeum*.

[23] *Ivi*, I, p. 84.

[24] *Ivi*, I, p. 64.

[25] STRZYGOWSKI J., *Koptische Kunst*, in *Catalogue générale des antiquités égyptiennes du musée du Caire*, Vienne 1904, pp. XX-XXII.

gusto decisamente ellenistico, ma dall'altro la stilizzazione formale. Le personificazioni, come quella della Chiesa o della Pietà, gli sembravano derivazioni alessandrine, mentre gli parevano davvero locali le grandi composizioni simboliche dipinte nelle absidi o le figure frontali dei santi copti. Intanto, "Constantinople adopta de bonne heure la rédaction hellénistique, que les papyrus peints exportés d'Égypte répandaient à travers tout le monde oriental"[26].

Nel I volume del suo *Manuale*[27], Diehl si concentrava sul ruolo del monachesimo nella diffusione dell'arte dell'Oriente cristiano, arte che aveva esercitato un grande ascendente ed era stata molto ammirata nell'Occidente medievale[28]. I vescovi di Ravenna dei primi secoli erano stati di provenienza siriaca e la fortuna del monachesimo orientale aveva favorito la diffusione delle idee e dell'arte di Siria, Egitto, Asia Minore. Dopo il VI secolo e la crisi iconoclasta, però, accadde qualcosa che spezzava questo movimento culturale dall'Est, interrotto dal *revival* ellenistico[29]. Nell'XI secolo, accanto allo studio diretto dei modelli classici che innervavano le migliori opere del X secolo, tornava ad emergere una seconda tradizione[30], ovvero una corrente monastica che conferiva aspetto spigoloso ai lineamenti del volto e spezzava le linee delle vesti.

L'arte bizantina era un'arte complessa e vitale, il cui sviluppo seguiva una curva logica, continua e progressiva[31], ben diversa, dunque, da un linguaggio esausto, basato su infinite repliche di modelli perduti.

Tutta l'arte bizantina appariva come l'esito di un conflitto tra Arte Monastica e Arte Ellenistica, che si contendevano questo o quel periodo della sua lunga storia[32].

Recensendo il volume pubblicato da Diehl, il collega Émile Bertaux[33] (1869-1917), professore di Storia dell'arte moderna all'università di Lyon e membro

[26] DIEHL C., *Manuel*, cit., 1910, I, p. 252.

[27] *Ivi*, I, p. 114.

[28] Citava a tal proposito il caso di Atanasio che durante il suo esilio in Occidente, parlando dei monaci della Tebaide, spinse Girolamo a recarsi in Oriente per studiarne le istituzioni.

[29] *Ivi*, I tomo, p. 398: "La crise iconoclaste avait eu pour effet d'affranchir l'art byzantin de la tyrannie monastique, de lui faire chercher des voies nouvelles en dehors des sujets religieux. Ces voie nouvelles, il les avait trouvée soit dans le retour aux traditions de l'art alexandrin, soit dans le développement de l'ornementation pure empruntée à l'Orient arabe, soit dans la substitution aux thèmes ecclésiastiques de motifs historiques et profanes, traités dans un esprit plus réaliste, avec un souci plus attentif de l'observation et de la vie: elle inspirèrent entre le IX^{e} e le XI^{e} siècle, toute une école d'art".

[30] *Ivi*, II tomo, p. 529.

[31] *Ivi*, I tomo, p. V.

[32] DIEHL C., *L'art chrétien primitif et l'art byzantin*, (Bibliothèque d'histoire de l'art publiée sous la direction de M. August Marguillier), Paris-Bruxelles 1928, pp. 17-22, in modo particolare p. 19. L'Autore vi ribadiva che l'originalità dell'arte bizantina derivava dal conflitto tra le sue componenti: l'ellenismo, l'Oriente, il cristianesimo.

[33] BERTAUX E., *La part de Byzance dans l'art byzantin*, "Journal des Savants", nouvelle série, IX année, 4 (avril 1911), pp. 164-175 e 7 (juillet 1911), pp. 304-314. Si potrà trovare ampia bibliografia sullo studioso nel volume di PAPA MALATESTA V., *Émile Bertaux tra storia dell'arte e*

dell'École française de Rome, sottolineò che vi risultava felicemente dimostrata l'esistenza di due differenti forme di arte bizantina, sviluppatesi parallelamente, che non dovevano essere confuse. Da un lato l'arte monastica avente nell'Athos la roccaforte di un dominio diffuso dalla Georgia alla Serbia, dall'altro lato, l'arte imperiale che aveva come unico centro la capitale dell'impero[34]. Bertaux riteneva che l'arte ellenistica fiorita tra IX e X secolo fosse stata l'esito del gusto pagano e classico coltivato dagli iconoclasti, mentre vessavano i monaci cultori e conservatori dell'arte delle province orientali. Ecco che i manoscritti miniati nell'ambiente di corte, come il salterio Greco 139 di Parigi, avevano l'aspetto di lussuose tavole che richiamavano una galleria antica come quella descritta da Filostrato[35], mentre i salteri monastici si accontentavano di "vignette marginali".

La distinzione dicotomica così estremizzata tra ellenistico-aristocratico-metropolitano e monastico-rozzo-provinciale sembrava non cadere in contraddizione quando veniva applicata a noti monasteri dell'XI secolo: la Nea Moni di Chio, Hosios Lukas in Focide e soprattutto Dafni, nei pressi di Atene. Parlando di questi monumenti, Bertaux ne osservava la bellezza simile all'antico espressa dai gesti e dalle tipologie fisionomiche, la vicinanza delle figure alla grazia e all'eleganza delle steli attiche.

Quasi contemporaneamente al manuale pubblicato da Diehl veniva stampato quello di Ormonde Dalton[36] (1866-1945), un allievo inglese di Strzygowski, che divenne direttore del British Museum dopo essere stato il responsabile del British and Medieval Antiquities Department. Già nell'introduzione lo studioso citava il manuale del professore Charles Diehl, aggiungendo che non avrebbe fatto altro che dare una riconferma alle idee da lui espresse, con l'approfondimento specifico di tematiche tardo antiche di area orientale. Accennava quindi al problema della terminologia e della sua necessaria e sofferta parzialità, sottolineando i rapporti tra arte bizantina e Asia come qualcosa di ovvio che nelle ultime spedizioni inglesi in Turchestan aveva dato interessanti sviluppi. Siria ed Egitto avevano un linguaggio sintetico ed efficace, memore della tradizione antica, ma reso ancora più espressivo dagli influssi orientali connessi al cristianesimo. Egli dunque riteneva che Bisanzio

meridionalismo. La genesi de L'art dans l'Italie Méridionale, (Collection de l'École Française de Rome. CCCLXXX), Roma 2007.

[34] BERTAUX E., *La part de Byzance*, cit., p. 314: "Je propose de les rappeler, l'un (l'art monastique) *basilien*, l'autre (l'art impérial) *byzantin*. Ces deux arts ont exercé l'un l'autre leur action sur l'Occident. Il est possible de les distinguer dans leur expansion à l'étranger, aussi bien que dans leur développement intérieur. C'est ainsi que, dans l'Italie méridionale, les peintures des grottes basiliennes, fort semblable à celles des grottes de Cappadoce, dont M. Diehl les a justement rapprochées [...]. Que l'on adopte ou non ces deux expressions : *basilien* et *byzantin*, avec le sens historique que je leur attribue, il faudra, en parlant de l'art dit 'byzantin', à propos des imitations et des influences de l'Orient chrétien en Sicile, à Venise, en Allemagne, en France, spécifier si les modèles orientaux appartiennent à l'art monastique au à l'art impérial. Ce sera un aspect nouveau de la 'Question byzantine'".

[35] *Ibidem*, p. 311.

[36] DALTON O.M., *Byzantine art and archaeology*, Oxford 1911.

avesse un grande debito verso l'Oriente, ma che esso non potesse bastare a giustificare tutte le componenti dell'arte bizantina, che si sarebbero potute spiegare, piuttosto, attraverso una tensione continua e diretta con l'arte antica, che esercitava su di essa una funzione vivificante[37].

La natura doppia dell'arte bizantina la faceva dunque apparire come un Giano bifronte, o, meglio, come un mostro bicefalo cui si tentava faticosamente di mettere il morso[38].

Louis Bréhier[39] (1868-1951) professore alla Facoltà di Lettere di Clermont-Ferrand (1899-1938), contribuiva alla discussione critica tra Oriente e Bisanzio, sostenendo che Émile Bertaux[40] aveva risolto per primo la "Questione bizantina" attraverso la categoria di "arte monastica". Egli criticava però le dure osservazioni degli archeologi della prima metà del XIX secolo[41], distanziandosi dalla loro retorica caustica. Tuttavia, riconoscendo le spinte contrastanti che avevano pilotato le trasformazioni stilistiche in seno all'arte bizantina, s'interrogava su quali ne fossero state le cause e quindi se fosse mai esistita una "scuola bizantina" dotata di sviluppo organico.

La componente orientale del linguaggio figurativo bizantino pareva dunque dominante nella storiografia, che focalizzava la propria attenzione su un'arte nata dove i modelli ellenistici si erano ibridati e trasformati a contatto con le tradizioni indigene di Mesopotamia, Egitto, Siria e Asia Minore. Ma, allora, da dove

[37] *Ivi*, p. 27: "It is necessary to insist upon the indestructible influence of Hellenism, because the activity of recent research in the rich treasure-chambers of the East has somewhat tended to obscure it. We sometimes forget that there was no gap or breach between pagan and Christian art; we speak as if the new faith had made immediate revolution among old forms. This was not the case; iconography was changed, but the Christian figure received the pose and gesture of the pagan god, philosopher, or muse. [...] The spirit of Byzantium is often more oriental than Greek, but the Hellenic element was never overwhelmed, its power was constantly reasserted. [...] That art was inevitably and by the conditions of its birth of a dual nature".

[38] De GRUNEISEN W., *Les caractères et le style des peintures de l'Église Sainte Marie Antique du VI^e^ au XIII^e^ siècles*, in *Sainte Marie Antique*, Rome 1911, pp. 223-225: il barone Wladimir De Grüneisen affrontava nello stesso periodo il progressivo percorso di semplificazione formale dall'età ellenistica in poi, percorso catalizzato dal contributo dell'arte orientale. Essa infatti forniva soluzioni efficaci alle esigenze di questa nuova arte cristiana in cerca di forme elementari "à portée d'un simple artisan", che pure era sempre capace di passare da un'arte didattica e decorativa a una più impressionistica, attraverso l'osservazione della natura.

[39] BREHIER L., *A propos de la question «Orient ou Byzance»*, "Byzantinische Zeitschrift", XXII (1913), pp. 127-135.

[40] BERTAUX E., *La part de Byzance*, cit., p. 314: egli osserva infatti che nell'inserire la categoria di "arte monastica" nelle riflessioni degli storici dell'arte si aggiungeva un nuovo elemento alla "Questione bizantina".

[41] DIDRON A.N., *L'art Byzantin*, "Annales Archéologiques", II (1845), pp. 1-26, p. 24: "Ni le temps ni le lieu ne font rien ou peu à l'art grec; au XVIII^e^ siècle le peintre Moréole continue et calque le peintre vénitien du X^e^, le peintre athonite du V^e^ ou du VI^e^. Le costume des personnages est partout et en tout temps le même, non seulement pour la forme, mais pour la couleur, mais pour le dessin, mais jusque pour le nombre et l'épaisseur des plis… L'artiste grec est asservi aux traditions comme l'animal à son instinct; il fait une figure comme l'hirondelle son nid ou l'abeille sa ruche".

proveniva la freschezza degli affreschi della Kariye Camii? Derivava forse da modelli siriaci o era una concezione originale del pittore che aveva ideato il ciclo decorativo? Le divergenze fra interpretazioni critiche diventavano lampanti quando si cercava di capire i modi e gli sviluppi dell'influenza esercitata da Costantinopoli sull'arte bizantina.

Bréhier[42] interveniva nel dibattito intorno alla "questione bizantina" senza la pretesa di conciliare opposti partiti, ma cercando di concentrarsi su tecniche e stile più di quanto a suo parere fosse stato ancora fatto. La storia delle conquiste materiali, infatti, non doveva essere confusa con quella dell'evoluzione delle forme, perché una dava maggiore risalto ai processi tecnici, l'altra allo stile. Dall'Oriente proveniva la tecnica: architettura, copertura a volte con trombe angolari, smalti, mosaici, oreficeria. Trapiantate a Costantinopoli, queste tecniche erano rimaste invariate nei secoli, a differenza di quanto avvenuto in Occidente. Dunque, da questo punto di vista, le opinioni di Strzygowski sembravano inattaccabili, visto l'indiscusso ruolo-guida dell'Oriente in fatto di superiorità tecnica. Quando però si andava a guardare lo stile, sosteneva Bréhier, ci si trovava di fronte a qualcosa di totalmente differente. Anche ammettendo dei modelli siriaci, bisognava guardare a Costantinopoli dando valore all'accento personale del suo linguaggio: se l'iconografia rimaneva la medesima, era perché nei secoli si continuavano a copiare gli stessi modelli. Tuttavia, lo stile in cui questi modelli venivano copiati e riproposti variava sensibilmente. Non solo gli artisti non erano meri copisti che portavano avanti un plagio perpetuo: essi erano perfettamente in grado di interpretare modelli ellenistici, e sapevano anche declinarli a partire dall'osservazione diretta del dato naturale. Millet[43] aveva unito, in questo senso, una serie di testimonianze sull'arte del ritratto a Costantinopoli. Per farsi un'idea intorno alla ricchezza fantasiosa e all'inventiva che caratterizzava anche i soggetti religiosi, sarebbe bastato, secondo lui, vedere l'illustrazione dei salteri marginali che mostravano il grado di elaborazione autonoma e libera dei miniatori. Era proprio a partire dalla sua capacità di ispirarsi liberamente ai modelli ellenistici che l'arte bizantina era riuscita ad affrancarsi dall'Oriente: i maestri non avevano mai smesso di servirsi di tecniche orientali, ma avevano elaborato uno stile autonomo, ed era per questo motivo che si poteva parlare di un'organica evoluzione dell'arte bizantina. Le due rinascenze di arte antica avevano poi conferito vigore a questo autonomo percorso stilistico. Era il gusto per l'antico che conferiva armonia ai panneggi dei personaggi di Dafni. Non si poteva sapere a quali modelli si rifacessero i pittori di Mistras con le loro architetture aeree, ma era impressionante pensare che quanto di più vicino si potesse trovare giusto negli affreschi

[42] BREHIER L, *A propos de la question «Orient ou Byzance »*, cit., pp. 127-135.

[43] MILLET G., *Portraits byzantins*, "Revue de l'Art chrétien", novembre 1911, pp. 545-451, p. 545: "Les Byzantins ont continué la tradition hellénistique du portrait. On sait avec quel accent de vérité, à Ravenne, à Parenzo, ils ont rendu les traits des personnages vivants. Leur iconographie est pénétrée de réalisme".

pompeiani. Tuttavia, se si considerava la scultura, essa appariva come la storia della progressiva decadenza della plastica e del modellato antico, per un prevalere di quei grafismi orientali destinati a conferire un linguaggio arido e lineare, mera illusione di un rilievo, il decorativismo bidimensionale dell'arte islamica contro il modellato della Grecia antica. All'epoca del conflitto iconoclasta l'antica scultura dell'Asia Minore lavorata a trapano era trasformata in qualcosa di "empruntés franchement à l'art arabe" e al suo gusto per il trattamento delle superfici come fossero merletti. Probabilmente la sensibilità dei monaci indirizzata per lo più verso modelli orientali aveva influenzato l'arte posticonoclasta, ma andava considerato anche che gli imperatori, dal IX secolo, erano tutti di provenienza orientale. E se la rinascenza paleologa aveva rinnovato fortissimamente lo stile bizantino, non altrimenti aveva fatto con la tecnica, tanto è vero che la scultura rimaneva assolutamente sulla china del declino senza che si verificasse, come in Occidente, di intravedere qualcosa di simile a ciò che accadeva alla scultura romanica nell'imitazione dell'arte antica.

Gli eruditi degli inizi del Novecento andavano dunque cercando faticosamente di definire i caratteri originali dell'arte bizantina tra le rinascenze di arte antica e siro palestinese, che era come dire monastica. Inoltre, a complicare il panorama scientifico in un tale contesto di studio delle forme e della loro trasmissione o impermeabilità s'inserì il problema delle icone, nei confronti delle quali gli studiosi provenienti dalla cultura ortodossa avevano sviluppato una matura ermeneutica, non scevra però di quel dualismo che aveva innervato la storiografia loro contemporanea[44].

L'iconografia teofanica dopo le campagne archeologiche di inizio Novecento

Dopo la fase ottocentesca, caratterizzata dai pioneristici studi che andavano a vivisezionare l'immagine divina cercando di svelarne i misteri, la seconda stagione delle ricerche fiorite intorno all'iconografia teofanica prese le mosse dalle scoperte archeologiche di inizio Novecento. Si manteneva la necessità di catalogare il

[44] KONDAKOV N.P., *The Russian Icon*, Oxford 1927, parlava dei modelli greco-orientali della pittura di icone russa indicandone lo stile ascetico cresciuto sui modelli egiziani e siriani, in contrasto con la pittura ellenistica che dava una forma idealizzata dei santi tutta raffinata e sensuale, per nulla interessata a veicolare il senso del misticismo. Queste idee richiamano alla mente quanto esprimeva negli stessi anni Pavel Florenskij (1882-1937) che andava elaborando un saggio sull'icona nella forma di riflessioni intorno alle differenze tra l'arte bizantina, una metafisica concreta dell'essere, e l'arte sensuale e materialista del Rinascimento. Il saggio venne pubblicato a Mosca e Parigi tra 1969 e 1972, grazie al manoscritto dell'Autore, che lo lasciò incompiuto nel 1922. La pubblicazione avvenne dunque molti anni dopo la scomparsa del filosofo e matematico, rinchiuso in un gulag sovietico dove venne fucilato nel 1937: FLORENSKIJ P., *Le porte regali, saggio sull'icona*, (Piccola Biblioteca Adelphi. XLIV), Milano 1977, p. 125 (edizione russa: *Ikonostas*, a cura di P. Prosvirnii, (Bogoslovski Trudi. IX), Moskva 1972.

materiale per via formale, unita all'esigenza di elaborare un metodo di studio che desse ragione dei rapporti dell'arte cristiana nei confronti della tradizione ellenistica da un lato e del linguaggio artistico locale dall'altro. Con la stessa attitudine con cui si catalogavano iscrizioni e forme decorative, quindi, le pitture absidali venivano ridotte o ricondotte a un cifrario iconografico, smembrate come l'alfabeto di un linguaggio arcano che si cercava successivamente di ricomporre all'interno di una prospettiva più ampia. Le composizioni absidali venivano dunque interpretate con la stessa cura con cui erano stati documentati a incisione i capitelli e i fregi, individuando al loro interno ogni possibile citazione scritturale. Nelle descrizioni degli egittologi francesi che scavarono a Bawit, Émile Gaston Chassinat[45] (1868-1948) e Jean Cledat (1871-1943), e in quelle dell'archeologo inglese James Edward Quibell (1867-1935), che diresse i lavori a Saqqara, si nota proprio la spiccata attenzione nei confronti delle mute teorie di santi locali, accompagnati da messaggi votivi, dipinti attorno al catino absidale. Si legge l'enumerazione delle ali dei tetramorfi, delle loro protomi, delle rosette che talvolta riempivano il fondo concavo su cui campeggiava la gloria luminosa della Maestà, il numero degli apostoli al cospetto della visione, la presenza della Vergine, stante, seduta, con o senza il Bambino, in asse con la composizione del registro superiore o sola, nella nicchia più piccola. Questi archeologi raccoglievano ogni elemento iconografico con la stessa cura analitica con cui il naturalista osservava la propria collezione di scarabei.

Fra 1902 e 1910, Jean Clédat pubblicò una serie di studi sul monastero di apa Apollo a Bawit, attraverso i quali è possibile individuare buona parte dei problemi che dominavano la letteratura critica intorno all'iconografia teofanica. Nei primi resoconti di scavo[46], lo studioso aveva individuato in talune absidi la rappresentazione della *Visione di Ezechiele* e in altre l'*Ascensione* di Cristo sorretta dagli *Zôa*. La distinzione tra l'una e l'altra iconografia dipendeva dalla presenza delle ruote infuocate al di sotto del cerchio luminoso e dalla Vergine con gli apostoli, testimoni della salita al cielo di Cristo. Visione profetica e ascensione storica erano dunque i temi individuati nel 1902, temi che nella seconda pubblicazione erano univocamente interpretati come un generico *Cristo trionfante*, slegato dal contesto scritturale da cui la visione aveva presumibilmente preso le mosse. La timidezza verso l'identificazione dei riferimenti alle Scritture si chiariva con la pubblicazione del 1906, quando, anziché citare la visione metastorica di Ezechiele, già individuato nella figura in abiti frigi al di sotto della *visio Dei*, o l'ascensione di Cristo, Clédat protendeva per un'interpretazione giovannea dei brani pittorici. Il *Cristo trionfante* coincideva proprio con quello della visione

[45] Già direttore de l'Institut Français d'Archéologie Orientale tra 1898 e 1911. Per le indicazioni bibliografiche si rimanda alle note successive.

[46] CLEDAT J., *Lettre sur ses découvertes à Baouît, en Égypt*, (Académie des Inscriptions et Belle-Lettre. Compte-rendu des séances), Paris 1902, pp. 95-96; IDEM, *Recherches sur le kôm de Baouît*, (Académie des Inscriptions et Belle-Lettre. Compte-rendu des séances), Paris 1902, pp. 525-546.

apocalittica neotestamentaria, benché fosse difficile per lo stesso studioso scindere nettamente il tema trionfale da quello apocalittico e da quello profetico, interpretando le varianti iconografiche sotto l'alveo rassicurante di altrettante versioni, piuttosto ibride e curiose, dell'*Ascensione* di Cristo[47].

L'oscillazione dei riferimenti alle Scritture e quindi dell'interpretazione degli elementi costitutivi gli affreschi, orientata verso il tema apocalittico o storico, era strettamente connessa con le difficoltà intrinseche alla complessità iconografica degli affreschi. La molteplicità dei riferimenti scritturali che caratterizzavano e differenziavano i vari brani pittorici richiedevano di volta in volta di essere inseriti in una cornice che contestualizzasse e giustificasse i singoli elementi individuati. La cornice scritturale cui si rifaceva Clédat, che individuava nel cerchio luminoso sorretto dalle creature angeliche le visioni di Ezechiele e Giovanni, risultava tuttavia troppo stretta per comprendere la presenza di Pietro e Paolo con in mano il pane e il calice del vino nella cappella XLV[48], o Ezechiele schiacciato dal peso mistico della visione nelle cappelle XXVI[49], XLV (fig. 24), LI[50]. Egli veniva riconosciuto talvolta come il profeta, talaltra come una meno compromettente figura umana accucciata[51], tanto modesta quanto cruciale, visto che poteva sostituire la figura della Vergine al centro della teoria di apostoli. Il tetramorfo che sorreggeva la visione appariva come l'animale apocalittico delle visioni di Isaia e di Ezechiele, oppure come figura degli evangelisti, in virtù delle quattro protomi – aquila, leone, toro e angelo – tradizionalmente considerate loro simboli, confermando l'oscillazione tra riferimenti al Vecchio e al Nuovo Testamento, cui si rivolgeva di volta in volta lo studioso. Non potendo dunque trovare una chiave di lettura coerente e univoca degli affreschi absidali, Clédat ne sintetizzava le tipologie[52], come se dalla catalogazione ordinata delle composizioni potesse sortire il senso in esse dischiuso.

[47] IDEM, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, Notes mises en œuvre et éditées par D. Bénazeth, M.-H. Rutschowscaya avec des contributions de A. Boud'hors, R.-G. Coquin et E. Gaillard, (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. CXI), 2 voll., Le Caire 1999.

[48] *Ivi*, pp. 79-83, figg. 79-83.

[49] IDEM, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, tome I, fascicule 1-2, (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. XII), Le Caire 1904-1906, pp. 133, tav. XCI.

[50] IDEM, *Le monastère*, cit. (1999), pp. 155-159.

[51] IDEM, *Le monastère*, cit. (1906), p. 137.

[52] *Ivi*, pp. 136-137: "A Baouit ou cette représentation est fréquente ainsi que dans les divers couvents que j'ai eu l'occasion d'étudier, il résulte de mes observation que cette scène peut être divisée en quatre groupes: 1. le Christ assis sur un siège placé dans une gloire, est accompagné à droite et à gauche, des quatre figures apocalyptique, quelquefois de deux archange et même des deux saints du pays; 2. le Christ est accompagné des quatre évangélistes (Cfr. l'abside est de l'église du couvent de Schenoudi ou couvent Blanc, près Sohag); 3. le plus généralement, dans une deuxième zone, sont figurés les douze apôtres au milieu desquels est représentée la Vierge debout au assise, avec ou sans

Dal richiamo alla visione di Ezechiele attraverso l'ascensione storica, Clédat si andava orientando più decisamente verso il soggetto apocalittico neotestamentario, sottolineando però la difficoltà di definire con maggiore precisione quale panorama di riferimenti letterari giustificasse tutte le varianti iconografiche o le figure che si trovavano in prossimità del catino absidale.

L'estetica monastica come principio formale

I resoconti di scavo pubblicati dagli archeologi francesi mettevano a disposizione degli studiosi europei materiale inedito di riflessione. Nei volumi sull'arte bizantina usciti tra 1910 e 1911 Diehl[53] e Dalton[54] descrivevano gli affreschi delle absidi rivolgendo più attenzione nei confronti dello stile che dell'iconografia, inclini com'erano a scindere le tracce della tradizione ellenistica dal linguaggio pittorico locale, piuttosto che investigare le radici letterarie di quella che riconoscevano come un'immagine del *Cristo Trionfante*[55] o del *Signore in trono tra animali apocalittici*[56]. Questi lavori si inserivano dunque a pieno titolo in quel periodo della storia della storiografia in cui gli studiosi si confrontavano intorno al problema dell'origine formale dell'arte cristiana e bizantina, come sintetizzato efficacemente nell'articolo pubblicato da Louis Bréhier[57] nel numero di *Byzantinische Zeitschrift* del 1913. La loro preoccupazione era sostanzialmente di tipo formale: essi cercavano cioè di evincere le componenti principali dei diversi linguaggi espressivi evidenti nel passaggio dall'arte antica a quella medievale. L'individuazione dei debiti testuali delle immagini faceva dunque da sfondo all'ancora viva "questione bizantina".

L'egittologo francese Jean Maspéro[58] (1885-1915), che aveva condotto i lavori presso il monastero scoperto dal collega Clédat, si allineava al più anziano archeologo nel resoconto di scavo pubblicato nel 1913. In quel contesto infatti, egli definiva quella di Bawit come un'immagine del *Cristo Trionfante* di ascendenza giovannea[59].

l'Enfant sur les bras; 4. dans la deuxième zone, à la place des apôtres, on a les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse (abside est de l'église du couvent de Saint-Siméon, à Assouan)".

[53] DIEHL C., *Manuel*, cit., I, pp. 71-75.

[54] DALTON O.M., *Byzantine Art*, cit., pp. 282-289.

[55] DIEHL C., *Manuel*, cit., p. 73.

[56] DALTON O.M., *Byzantine Art*, cit., p. 284.

[57] BREHIER L., *A propos de la question «Orient ou Byzance »*, pp. 127-135.

[58] MASPERO J., *Rapport de M.J. Maspéro sur les fouilles entreprises à Baouît*, (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes-rendus des séances), Paris 1913, pp. 287-301.

[59] IDEM, *Fouilles exécutées à Baouît. Notes mises en ordre et éditées par E. Drioton,* (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. LIX), 2 voll., Le Caire 1931-1943, in cui lo studioso ritornò anche sul problema dell'iconografia teofanica, confermando quanto sostenuto una ventina di anni prima.

Wladimir de Grüneisen, invece, si allineò con le iniziali intuizioni di Clédat in merito alla presenza di Ezechiele, sviluppandole. Dal 1906[60] al 1922[61] egli ribadì l'influenza del libro profetico veterotestamentario alla base dell'elaborazione iconografica delle pitture absidali, confermato dalla presenza del profeta stesso al di sotto della visione nelle cappelle XVII, XXVI, XLV, LI. Egli giustificava il ricorrere di elementi dal sapore millenaristico – il *trisàghion* vergato sul libro, ad esempio – come l'esito dell'esegesi cristiana dei libri profetici del Vecchio Testamento. In una posizione intermedia tra Clédat e De Grüneisen si collocava il teologo Tedesco Wilhelm Neuss[62] (1880-1965), che nel 1912 era persuaso che molta parte, anche se non l'insieme, degli elementi iconografici costitutivi la maestà di Cristo dipinta nelle absidi provenisse dal libro di Ezechiele, grazie al quale identificava la figura umana collocata sotto la visione in alcune delle cappelle, le ruote del carro e le protomi angeliche. Il filologo e liturgista Tedesco Anton Baumstark[63] (1872-1948) approfondì il debito iconografico degli affreschi rispetto alla tradizione profetica, riconoscendo nella visione di Giovanni e nel libro di Ezechiele le origini di una sintesi consumatasi sul suolo egiziano tra le Scritture, sintesi giustificata anche dalla precoce acquisizione dell'*Apocalisse* come testo canonico[64].

Questa prospettiva che andava, in un certo modo, a vivisezionare l'iconografia teofanica nel tentativo di estrapolarne quanti più riferimenti possibile, venne superata dal francese Émile Mâle (1862-1954). Professore alla *Sorbonne* dal 1905, egli contribuì in maniera decisiva a dare una svolta agli studi iconografici. Se fino ad allora il carattere ottocentesco delle ricerche aveva conferito un tono fortemente classificatorio al metodo di lavoro, Mâle iniziò a guardare al materiale raccolto con uno sguardo critico, aperto alle fonti coeve, convinto che nel medioevo tutte le forme non fossero che l'aspetto esteriore con cui appariva un pensiero.

L'art religieux au XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age, venne pubblicato solo nel 1922, un anno prima che Émile Mâle diventasse Direttore dell'*École Française* di Roma (1923-1937), benché le sue ricerche sull'arte romanica fossero iniziate almeno trent'anni prima, coronate dalla discussione dell'omonima tesi presentata nel 1889 all'*École Normale Supérieure* di Parigi. Egitto, Siria, Cappadocia erano stati, secondo Mâle, i centri in cui aveva trovato origine quell'arte di cui i monumenti francesi non

[60] DE GRÜNEISEN W., *Studi iconografici comparativi sulle pitture medioevali romane. Il cielo nella concezione religiosa e artistica dell'Alto Medioevo*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", XXIX (1906), pp. 443-525, in particolare pp. 505-514.

[61] IDEM, *Les caractéristiques de l'art copte*, Firenze 1922, pp. 65-68.

[62] NEUSS W., *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts,* (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens), 2 voll., Münster in Westfalen 1912, pp. 189-193.

[63] BAUMSTARK A., *Die karolingisch-romanische Majestas Domini und ihre orientalisches Parallelen*, "Oriens Christianus", III (1927), 1, pp. 242-260.

[64] *Ivi*, pp. 256-258.

rappresentano che una copia. Un ruolo decisivo nel passaggio tra Oriente e Occidente fu svolto dai manoscritti miniati. Attraverso gli *scriptoria* monastici i modelli orientali vennero declinati secondo un gusto nuovo, quello monastico francese, alla base dell'arte monumentale del XII secolo. Come prototipo delle composizioni teofaniche che venivano sviluppate sui portali borgognoni, lo studioso indicava proprio gli affreschi di Bawit[65], modello di quelle composizioni che, per via di un numero sconosciuto di intermediari miniati, erano giunte a essere scolpite sulle facciate della cattedrali francesi.

Appartenuti alla stessa generazione di Émile Mâle, ma vissuti tra Francia e Inghilterra, anche i padri benedettini Henri Leclercq (1869-1945) e Fernand Cabrol (1855-1937) fornirono uno strumento di studio imprescindibile per la vastità dell'erudizione come il *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, la cui pubblicazione interessò quasi un cinquantennio, a partire dal 1907 fino al 1951. L'iconografia si trovava in esso sviluppata accanto alla storia, alla storia dell'arte, all'epigrafia e alla letteratura. Alla voce *Égypte*[66], curata dallo stesso Henri Leclercq, il padre sosteneva che i monaci copti provenissero dagli strati più umili della popolazione. La loro arte veniva quindi realizzata nel rispetto di tradizioni artigianali secolari, ignorando del tutto lo spirito dell'ellenismo che aveva in Alessandria una delle capitali mediterranee. Come i monaci francesi del XII secolo, così i monaci copti, del tutto interessati a rappresentare i fatti sacri, Dio, la Madonna, gli angeli e i santi, si affidavano a un linguaggio robusto ed essenziale, che si incarnava efficacemente nelle composizioni absidali di Bawit. Questa voce venne curata dallo stesso Jean Cledat[67] e pubblicata nel secondo volume della serie, nel 1925. Benché la scheda avesse la forma di un saggio di quasi cinquanta pagine, arricchito da tavole in bianco e nero e a colori, appartenenti alla collezione grafica dell'autore, la parte relativa alle composizioni absidali risultava piuttosto sintetica. Forse in maniera significativa. Infatti l'archeologo vi riconosceva il *Cristo in Maestà* nella conca e, nel registro inferiore, una teoria di figure non meglio identificabili, apostoli o santi locali tra i quali Apollo, "l'amico degli angeli". La Vergine campeggiava sotto la Maestà, tra le figure dei santi, ma talvolta veniva sostituita dal profeta Ezechiele. In quelle pagine, dunque, l'archeologo aveva evitato accuratamente di immergersi nel *mare magnum* dei riferimenti testuali, fornendo tuttavia un resoconto sintetico ed efficace dell'immagine che si adattava bene a essere messa in relazione con le composizioni francesi che venivano percepite strettamente affini, anzi, proprio dipendenti dalle omologhe pitture egiziane.

[65] MALE É., *L'art religieux au XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris 1922, pp. 34-37.
[66] LECLERCQ H., *Égypte*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, a cura di F. Cabrol e H. Leclercq, Paris 1921, tomo XIV, II parte, pp. 2402-2571, in modo particolare pp. 2522-2526.
[67] CLEDAT J., *Baouït*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, cit., pp. 203-251, in modo particolare pp. 235-238.

Intanto la distinzione tra arte orientale-monastica e arte ellenistica continuava a costituire il doppio pilastro portante dell'arte bizantina[68]. All'inizio degli anni trenta alcune pubblicazioni di Louis Bréhier andavano a fornire un quadro dello *status quaestionis*. Egli parlava degli affreschi della Kariye Camii[69] come di una sintesi fra tradizione umanistica, che andava trionfando a Costantinopoli, e la dimensione mistico-monastica appartenente all'Esicasmo. Questa tradizione condizionava la compostezza dei volti e il repertorio iconografico, sulla cui composizione si esercitava invece il carattere monumentale e dinamico appartenente alla rinascenza culturale che stava fiorendo a Costantinopoli[70] in età paleologa.

Un altro contributo cruciale al problema dell'arte monastica venne dato dallo studioso greco Georgios Sotiriou in un articolo comparso in *Byzantion* nel 1939[71]. Sotiriou presentava alla comunità scientifica internazionale un sunto delle scoperte da lui effettuate insieme alla moglie Maria nel monastero di Santa Caterina sul Sinai, grazie alla benevolenza dell'arcivescovo Porfirio III. Le oltre duecento icone "molto antiche e in ottime condizioni" così scoperte venivano successivamente presentate al simposio della Società Archeologica cristiana di Atene e sarebbero dovute confluire nel IV tomo degli atti dell'omonimo convegno del 1939[72], dove Sotiriou avrebbe anticipato quanto sarebbe stato oggetto di un'ampia pubblicazione comparsa solo una ventina d'anni più tardi[73]. In *Byzantion*, lo studioso si preoccupava di fornire un profilo delle icone classificate per datazione e scuola di appartenenza, sottolineando quanto la fortunata collocazione geografica del

[68] KONDAKOV N.P., *The Russian Icon*, cit., p. 19. I modelli siro orientali cui si rifaceva Kondakov s'incarnavano in maniera paradigmatica nelle icone portate "dal Sinai o dall'Egitto da Porfirio Uspenski e conservate ora al Museo dell'Accademia Teologica di Kiev"; WULFF O. e ALPATOFF M., *Denkmäler der Ikonenmalerei*, (Kunstgeschichtlicher Folge), Dresden 1925. Anche Wulff e Alpatoff individuarono nelle icone più antiche quella tradizione orientale diffusasi a partire dalle consuetudini funerarie egiziane di età romana.
[69] BREHIER L., *La rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées*, in *Mélanges Charles Diehl. Études sur l'Histoire et sur l'art de Byzance*, 2 voll., Paris 1930, pp. 1-10.
[70] IDEM, *Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin*, "Arta şi Archeologia", II (1930), 4, pp. 3-12, in modo particolare p. 8 : "La découverte d'un art monastique, dont le développement a été parallèle à l'art impérial de Constantinople et forme avec lui un véritable contraste, est un des résultats des plus précieux des travaux exécutés dans le domaine de l'art byzantin pendant les trente dernières années. La publication du premier fascicule de l'ouvrage du R. Père de Jerphanion sur les églises rupestres de Cappadoce a augmenté singulièrement la connaissance da cet art que les explorations de MM. Diehl dans l'Italie méridionale, Grégoire et Rott en Cappadoce, Marc e Wiegand au Latomos nous avaient déjà révélé. Mais surtout la place que cet art monastique fait aux thèmes apocalyptiques nous montre avec une netteté singulière la ligne de démarcation qui la sépare de l'art ecclésiastique de Constantinople".
[71] SOTIRIOU G.A., *Icônes Byzantines du monastère du Sinaï*, "Byzantion", XIV (1939), 1, pp. 325-327.
[72] Dove in realtà non vennero pubblicate.
[73] SOTIRIOU G. e M., *Icônes du Mont Sinaï*, (Collection de l'Institut Français d'Athènes. CII), 2 voll., Athènes 1956-1958.

monastero lo avesse reso un crocevia di tutte le influenze stilistiche e di tutte le relazioni storiche possibili, per l'intero arco della sua storia[74]. La grande ricchezza delle icone sinaitiche, così diverse per stile, iconografia, datazione, pose lo spinoso problema della catalogazione, che venne affrontato da Sotiriou attraverso l'individuazione di scuole provinciali convergenti nel monastero egiziano. Lo sviluppo delle diverse "écoles provinciales", il loro rapporto con la pittura monumentale e la miniatura dello stesso periodo, le varianti iconografiche e così via, erano tutti elementi presi in considerazione dallo studioso, che mirava a trovare un equilibrio tra necessità classificatoria e rigore scientifico. Tuttavia, egli sottolineava che nelle icone come negli altri generi di pittura, si potevano distinguere due tendenze differenti nell'elaborazione dei temi iconografici: "l'une est surtout pittoresque, vivante et narrative, et l'autre est plutôt hiératique et figurative"[75]. Se tutte erano parimenti espressione di tale profondità spirituale da elevare lo spettatore verso il sacro archetipo, in un tipo dominava l'influsso della capitale, con la sua arte ellenistica che modulava le superfici in delicati trapassi cromatici e morbidi panneggi, nell'altro invece s'imponeva una tradizione decisamente asciutta: quella del monachesimo orientale. Da un lato prevaleva l'arte ellenistica dei grossi centri di produzione tardo antichi: Antiochia, Alessandria, Costantinopoli, dall'altro un'arte in contrasto con quella, sintetica e fortemente dominata da marcate linee di contorno e grafismi, statica e ieratica.

Su questi due linguaggi artistici agivano, come elementi di sostrato, varietà regionali che complicavano il panorama d'indagine dello studioso, ma erano pur sempre riconducibili a un dualismo ermeneutico di stile ellenistico e monastico. Anche all'interno della stessa tavola dipinta potevano quindi trovare posto tradizioni stilistiche contrastanti, come nell'icona di San Pietro (Fig. 1), in cui l'apostolo veniva avvicinato alla ritrattistica "ellenistico-egiziana", mentre i tondi sulla parte superiore (figg. 8 e 9) erano piuttosto esito dell'influsso dell'arte "locale egiziana". La scuola provinciale diventava prevalente tra VII e IX secolo, epoca cui Sotiriou datava le icone "d'arte monastica orientale" dipinte a tempera entro le mura di monasteri orientali, soprattutto d'Egitto, ma anche di Siria, Palestina e

[74] SOTIRIOU G., *Icônes Byzantines*, cit., pp. 326-235: Quelle alessandrina, egiziana e siro-palestinese vengono così accreditate come le maggiori componenti delle icone più antiche, mentre l'arte iberica e armena avevano influenzato le icone più tarde. Dall'XI al XII secolo l'arte costantinopolitana si era fatta sentire con i suoi caratteri di preziosa eleganza, mentre influenze franche ed infine russe concludevano la parabola classificatoria necessaria a mettere ordine fra duecento tavole dipinte. Le icone a encausto, le più preziose per vetustà, venivano datate al VI secolo, data della fondazione (tra 548 e 562) del monastero giustinianeo. Esse erano bene rappresentate dall'icona della Vergine con due angeli fra i santi Teodoro e Giorgio, ottimo esempio di stile siro-palestinese marcato da un impressionismo greco-romano "plus fortement marqué que sur le mosaïques contemporaines". Vi si rispecchiavano due tradizioni diverse dunque, messe insieme per esprimere il contenuto teologico di matrice siriaca. Una seconda serie di icone databili tra VI e VII secolo denunciavano la prevalenza dello stile orientale, in cui Sotiriou ravvisava delle analogie con le miniature del Vangelo di Rabbula o con la coeva pittura copta, frammista però di elementi ellenistici.

[75] *Ivi*, p. 233.

Cappadocia, come rilevato da vari "indizi iconografici". Dal 624, data dell'occupazione araba dell'Egitto, il monastero venne isolato dai contatti con i centri di produzione ellenistica, percorrendo una via di graduale declino provocato dalla fortuna dei modelli e delle consuetudini pittoriche copte e siriane. Il tipo generale dell'arte monastica orientale, si riconosceva, secondo i Sotiriou, dallo schematismo delle forme naturali e da un realismo primitivo di gusto popolare. Manchevole di qualità, questo linguaggio era tuttavia vigoroso ed efficace nell'esprimere una profonda vita interiore, creando altresì dei simboli sublimi che derivavano dalla pietà sincera e dall'austerità del monachesimo orientale[76]. Vigorosa, ma decadente, quest'arte accomunava il linguaggio espressivo di Siria ed Egitto in un vocabolario di forme che andavano allontanandosi dal raffinato stile ellenistico, corrotto da forme popolari e rozze, veicolate dal linguaggio ieratico di tipo monastico, che trionfava con la conquista araba[77].

Emergeva, dunque, la forzatura critica delle categorie dualistiche, che, anziché semplificare il lavoro dello studioso, almeno in via preliminare, ne complicavano il lavoro di analisi, frammentando ciascuna icona in un complesso *puzzle* di eredità ellenistica e monastica che si contendevano parcelle di proprietà sulla superficie dipinta.

Parlando dell'arte rupestre della Cappadocia intorno alla prima metà del X secolo, Viktor Mikitich Lazarev (1897-1976), studioso russo che era stato allievo di Ainalov, sviluppava queste stesse idee, sostenendo che essa fosse ancora integralmente legata "alle antiche tradizioni siriache"[78]. La dicotomia tra arte orientale-monastica contro arte costantinopolitana-ellenistica continuava a sussistere anche quando lo studioso parlava della diffusione dell'arte raffinata della capitale in Occidente[79] o delle icone a encausto[80], sottolineando la qualità di alcune,

[76] SOTIRIOU G. e M., *Icônes du Mont Sinaï*, cit., I, p. 28.

[77] *Ivi*, pp. 49-51; WEITZMANN K., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, from the Sixth to the Tenth Century*, Princeton, 1976, pp. 94-98, tavv. XXXVI-XXXVII. Applicando il medesimo concetto duale alle icone dell'XI secolo e alle altre più tarde icone sinaitiche, divise tra quelle influenzate dall'arte ellenistica e quelle monastico-orientali, Weitzmann dimostrava di considerare in questa categoria non tanto il gusto sintetico per la forma tratteggiata in poche linee marcate, ma soprattutto la posa frontale, caratteristica "orientale" che risultava paradossale in taluni casi, come in quello eclatante dell'icona di Re Abgar, realizzata secondo il migliore stile ellenistico della rinascenza macedone.

[78] LAZAREV V., *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi*, 2 voll., Moskva 1947-48, traduzione italiana: *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 162: "e in nessun luogo si avverte l'influenza di Costantinopoli. [...] Le composizioni di tutti gli affreschi rivelano un'estrema goffaggine. Attorno alle figure pesanti, tozze, macrocefale non resta quasi spazio libero; ogni immagine è collegata all'altra in modo del tutto meccanico. I gesti sono rozzi e sgraziati, la trattazione è piatta; predomina la linea asciutta e rigida, il colorito è ottenuto con tinte locali varie, ma semplici, l'iconografia rivela l'influenza siriaca. Sostanzialmente, questa povera arte monastica è esattamente l'opposto della pittura metropolitana".

[79] *Ivi*, pp. 169-170: "quelli che gli storici dell'arte romanica usano chiamare 'influssi bizantini' in realtà non sono tali. Questi influssi non provenivano né da Costantinopoli né da Bisanzio nel senso stretto della parola, ma da quei paesi dell'Oriente cristiano dov'era fiorita un'arte popolare, che si

ma ritenendone altre attribuibili a un'epoca più tarda, essendo qualitativamente di gran lunga inferiori a quelle del VI secolo[81].

Anche l'Americano Charles Rufus Morey[82] (1877-1955), professore a Princeton, dove fondò l'*Index of Christian Art*, insisteva nel porre l'accento sull'inarrestabile decadenza a tutti i livelli cui incorse il linguaggio artistico copto, per la prevalenza della tradizione popolare sull'arte alessandrina. Il fatto che in seguito al concilio calcedonese del 451 l'Egitto avesse rifiutato di accettare il dogma della duplice e indivisibile natura di Cristo, protendendo piuttosto per la sua divinità, aveva portato al prevalere delle spinte nazionalistiche propugnate dalla Chiesa monofisita e così i legami con Siria e Palestina si erano fatti più stretti in funzione anti-costantinopolitana. La spiritualità monastica, tutta incentrata nella rivelazione dei misteri celesti, aveva naturalmente cessato di interessarsi all'arte sensuale e potentemente terrena che veniva da Alessandria, preferendole un'iconografia che anche stilisticamente richiamasse le ieratiche verità mistiche.

ricollegava alle antiche tradizioni siro-egiziane. Salvo rare eccezioni, l'Occidente romanico non era ancora preparato nei secoli X-XI ad un'assimilazione di forme puramente bizantine. Ai suoi gusti barbari ispirava incomparabilmente più rispetto l'arte realistica, piena di forza espressiva, dei monasteri di provincia che l'arte elegante, compassata della capitale. [...] Questo è il motivo per cui le più antiche pitture dell'Italia meridionale, gli affreschi di Santa Maria Egiziaca a Roma, della Cripta di San Crisogono a Roma e della serie di Chiese dell'XI secolo ad est e nel centro della Francia, rivelano una somiglianza così accentuata con i monumenti della cerchia cristiano-orientale. [...] Anche lo stile di tutti questi dipinti trova la sua più stretta analogia nello stile piatto e lineare degli affreschi della Cappadocia e della Georgia". XYNGOPOULOS A., *Fresques de style monastique en Grece*, in *Atti del IX Congresso Internazionale di studi bizantini* (Salonicco, 12-19 aprile 1953), 2 voll., Atene 1955, I, pp. 510, sviluppava le osservazioni di Lazarev arrivando a sostenere che l'anello mancante della catena che avvicinerebbe Cappadocia e Georgia, da un lato, con Italia Meridionale e Francia dall'altro sarebbe riscontrabile analizzando gli affreschi cretesi. MANGO C., *Lo stile cosiddetto monastico della pittura bizantina*, in *Habitat, strutture, territorio: atti del terzo convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia*, atti del convegno (Taranto-Grottaglie, 24-27 settembre 1975), a cura di C.D. Fonseca (Saggi e ricerche. II) Galatina 1978, pp. 45-62, s'interrogava però sulla necessità di pensare a monaci itineranti dagli altipiani anatolici e georgiani fino all'Italia meridionale, quando l'agiografia suggeriva che i santi monaci della Puglia e della Basilicata provenissero per lo più dalla Sicilia. Gli affreschi citati da Xyngopoulos apparivano allo studioso più tardi rispetto a quelli italiani del X-XI secolo. In sostanza, la soluzione dei monaci itineranti risultava forzata e soprattutto indimostrabile. Le ragioni delle analogie stilistiche tra le pitture andavano giustificate in maniera differente.

[80] LAZAREV V., *Storia della pittura bizantina*, cit., pp. 92-94.

[81] *Ibidem*: "I santi Sergio e Bacco e due martiri sconosciuti, nel Museo d'arte orientale ed occidentale di Kiev, il Redentore, come i frammenti dell'Ascensione, [...] i tre fanciulli ebrei nella fornace, sul Sinai, sono tutte opere di scarso rilievo, interessanti soltanto dal punto di vista iconografico e per la maggior parte subiscono l'influenza degli esemplari siro-palestinesi. La posizione delle figure è intenzionalmente frontale, il disegno è rozzo, i colori violenti".

[82] MOREY C.R., *Early Christian Art. An outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century*, Princeton-London 1953, p. 78: "It is (such) convention, coupled with a shift to primitive technique, which transformed the Alexandrian into Coptic art in Egypt (contradictory elements). The style is in utter decadence, reminiscence of landscape, mere marginal *vignette* in the manuscripts".

Maestà liturgiche

In un articolo comparso nel 1930[83], Louis Bréhier scriveva che prima di commemorare il sacrificio di Cristo, la liturgia evocava la figura trionfale del Verbo consustanziale, secondo la visione avutane dal profeta Ezechiele. Egli andava così a riconoscere un'intima connessione tra la decorazione absidale e la preghiera eucaristica nelle pitture di Siria ed Egitto, dove le visioni apocalittiche trionfavano in luogo del giudizio universale giovanneo, più diffuso in Occidente. In questo senso vi risultava particolarmente significativa la presenza del tetramorfo di Ezechiele secondo cui l'uomo, il leone, il toro e l'aquila cantavano, ruggivano, muggivano e recitavano "santo santo santo il Signore re degli Eserciti", tra il gaudio dei cieli e di tutte le stelle.

L'appello al tetramorfo e agli astri era effettivamente previsto dalla liturgia siriaca detta "di San Giacomo", nella quale il tema apocalittico celebrato dal Profeta era entrato a pieno titolo. Fu infatti in Siria ed Egitto che le visioni apocalittiche vennero fuse insieme nella preghiera, e ad esse venne compresa quella di San Giovanni, precocemente acquisita tra i libri canonici di queste Chiese[84]. Essa continuava a risultare assente dalla decorazione monumentale delle grandi chiese bizantine, perché, scriveva Bréhier, solamente tra XII e XIV secolo i patriarchi costantinopolitani cominciarono a menzionare l'*Apocalisse* giovannea tra i libri canonici. Fu dunque nel contesto dell'arte e della liturgia monastica che si sviluppò l'iconografia absidale così congegnata[85].

L'articolo di Bréhier non tardò a dare i suoi frutti, visto che erano riconducibili alle sue riflessioni quelle pubblicate in *Byzantion* nel 1934 da Céline Osieczkowska[86]. Vi comparivano i risultati dello studio da lei compiuto grazie a una borsa di studio franco-polacca che le aveva permesso di leggere il mosaico della lunetta sopra la porta regale di Santa Sofia a Costantinopoli, riscoperto in quegli anni da Thomas Whittemore[87] (1871-1950), lo studioso americano nato a Boston, che aveva fondato a Parigi, presso il Collège de France, la Bibliothèque

[83] BREHIER L., *Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin*, cit., p. 5 : "Avant de commémorer le sacrifice du Christ (rappelé par la présence de la Vierge et des Apôtres), la liturgie évoque la figure triomphale du Verbe consubstantiel, tel que l'a vu le prophète Ezéchiel". In questo articolo Bréhier parlava della diffusione dei temi apocalittici nell'arte in relazione alla liturgia, osservando che dal XIV secolo la *visio Dei*, nella sua formulazione egiziana e cappadoce, riscosse una notevole fortuna.

[84] *Ivi*, pp. 3-4.

[85] DE JERPHANION G., *Le noms des quatre animaux et le commentaire liturgique du Pseudo-Germain*, (La Voix des Monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne. I), Paris-Bruxelles 1930, pp. 250-259. De Jerphanion lavorava intorno al tema della liturgia dell'anafora bizantina negli stessi anni in cui Bréhier pubblicava il suo contributo.

[86] OSIECZKOWSKA C., *La mosaïque de la porte royale a Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les Saints*, "Byzantion", IX (1934), pp. 41-83.

[87] WHITTEMORE T., *The mosaics of St. Sophia at Istanbul, preliminary report on the first year's work 1931-1932, The mosaics of the narthex*, Oxford 1933.

Byzantine, e solo un anno dopo aveva dato vita al *Byzantine Institute of America*. Nell'analisi della *Deesis* con l'angelo Michele in luogo di Giovanni il Precursore, dunque, Céline Osieczkowska arrivava a considerare il ruolo di intercessione della Vergine e delle gerarchie angeliche, tutte invocate, assieme ai santi, nelle preghiere siro-egiziane. Le litanie dei santi, il culto delle potenze celesti e la preghiera di intercessione loro rivolta si ripeteva durante l'officio del mattino e la messa nella liturgia copta di San Basilio, in quella di San Gregorio, nella liturgia etiope e in quella della chiesa siro-giacobita, tutte preghiere che facevano riferimento alle figure della *Deesis*, alla Vergine e all'arcangelo Michele, oltre che alla Maestà di Cristo in trono. Le invocazioni rivolte alle potenze celesti, alla Vergine, a tutti i santi caratterizzanti le preghiere liturgiche del rito siro-egiziano e bizantino giustificavano da sole, secondo Osieczkowska, la tipologia delle composizioni absidali[88] egiziane, in cui le figure così invocate a protezione dei fedeli si collocavano attorno all'immagine trionfale di Cristo, come a un monumentale amuleto contro il male.

A una vera e propria "teofania del *trisàghion*" si appellava il sacerdote olandese Frederik Gerben Frits van der Meer (1904-1994) nel 1938[89]. Secondo lo studioso, questo tipo di teofania absidale prese le mosse dalla liturgia arcaica egiziana per diffondersi nell'arte bizantina passando all'arte carolingia nella sua redazione più puramente apocalittica[90]. Avendo infatti schematizzato gli elementi presi da alcune pitture absidali di Bawit e Saqqara, e avendo notato che si trattava di elementi che riassumevano molteplici teofanie per volta[91], egli riteneva di poter trovare nell'anafora vergata sul libro aperto della cappella XVII, quello che solo in apparenza poteva apparire un dettaglio modesto[92], ma che costituiva in realtà il filo rosso che legava tutte le composizioni. Nell'anafora alessandrina, in quella dei copti monofisiti, nella liturgia del giorno 8 di *Hatur*, in cui venivano celebrate le potenze angeliche, il tetramorfo compariva accanto al carro di Dio come colui che aveva il compito di sorreggerne la gloria. Nei testi liturgici dell'Egitto cristiano era dunque riscontrabile, secondo l'autore, non solamente la precoce confusione tra serafini e cherubini, ma anche il ruolo del tetramorfo ribadito dalla liturgia

[88] OSIECZKOWSKA C., *La mosaïque de la porte royale*, cit., p. 72, tav. VII, riteneva che fosse stata influenzata dalle litanie bizantine anche la miniatura al foglio 10v del manoscritto CXXXVI della Biblioteca Capitolare di Cividale, che mostra San Paolo e Sant'Irene che intercedono presso il Cristo in trono per il principe Jaropolk e consorte (Fig. 85).

[89] VAN DER MEER F., *Maiestas Domini, Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, (Studi di antichità cristiana pubblicati per cura del pontificio istituto di archeologia cristiana. XIII), Roma-Parigi 1938, pp. 255-281. IDEM, *Apocalypse: visions from the book of revelation in western art*, Mercartorfonds 1978.

[90] *Ivi*, p. 255, ma in *L'Apocalypse dans l'Art*, Anvers 1978, p. 72 Van Der Meer riconoscerà una più forte presenza di Ezechiele rispetto all'*Apocalisse* giovannea.

[91] *Ivi*, p. 259.

[92] *Ivi*, p. 260.

eucaristica, che invocava la teofania divina attraverso i quattro Viventi incorporei, i celebranti di fuoco[93].

Nel catalogo della mostra di arte copta che si tenne a Brooklyn nel 1944, Sirarpie Der Nersessian[94] (1896-1989), nata da una famiglia armena di Istanbul, ma trasferitasi presto a Parigi dove completò i suoi studi a fianco del coetaneo André Grabar, abbracciava la tesi di un influsso da parte del libro dell'*Apocalisse* di san Giovanni nel contesto liturgico, alla luce di quelli che definiva esempi inferiori di una tradizione pittorica ben più estesa nel territorio[95], che sopravviveva solo attraverso pochi e frammentari lacerti. A distanza di un anno dalla mostra di Brooklyn, il suo maestro Gabriel Millet[96] (1867-1953) argomentò che tutta la liturgia a partire dal *trisàghion* attraverso l'invocazione dello Spirito Santo e l'intercessione, culminando nell'eucaristia, avesse fornito le basi della decorazione delle cappelle, anche se in ciascuna in maniera differente. L'*Apocalisse* giovannea aveva contribuito grandemente a tale elaborazione iconografica facendo appello alla liturgia celeste ed evocando il collegamento tra la resurrezione di Cristo, la sua ascensione al cielo e la seconda venuta. Questo era accaduto anche grazie alla sovrapponibilità della visione giovannea con quella di Ezechiele, che le aveva portato fortuna permettendone la diffusione dall'Egitto alla Cappadocia, nonostante la difficoltà dei patriarchi bizantini ad accogliere l'*Apocalisse* di san Giovanni.

Sembrava quindi che dal *trisàghion*, che invocava alla preghiera tutte le creature secondo l'*Apocalisse* giovannea, all'invocazione dello Spirito Santo e all'intercessione mariana, ogni momento liturgico fosse stato tradotto in pittura dando forma agli affreschi egiziani.

[93] *Ivi*, p. 269: l'officio liturgico fa infatti appello ai λειτουργοὶ di fuoco. Un inno bohairico li chiama "portatori del carro divino", il sinassario "i Viventi che sono il carro di Dio". L'*Anafora dei 318 Padri ortodossi* parla dei "Viventi ai quattro angoli del trono che portano al di sopra delle loro teste". Come citato da BAUMSTARK A., *Die karolingisch-romanische Majestas*, cit., p. 258 segg.

[94] DER NERSESSIAN S., *Some aspects of Coptic Painting*, in *Coptic Egypt*, catalogue of the exhibition at the Brooklyn Museum, New York 1944, pp. 43-50, anche in: EADEM, *Études Byzantines et Arméniennes*, (Byzantine and Armenian Studies, I), Louvain 1973, pp. 185-191.

[95] *Ivi*, p. 185: "[...] e perduta durante la distruzione dei monasteri e delle chiese durante il XIV secolo e la contrazione delle comunità cristiane in seguito alle persecuzioni. Viene approfondito il complesso contesto di tradizioni popolari che vedevano il mondo infestato di demoni, contesto in cui la variante monofisita del cristianesimo era ideologicamente sfruttata in senso autonomistico rispetto a Costantinopoli. Viene toccato anche il tema dei rapporti con i monofisiti siriani. Si sottolinea anche la provenienza dei monaci dalle zone a vocazione popolare e periferica, quindi pregna di tradizione locale". Perché Der Nersessian non entrasse nel merito del problema, ma citasse piuttosto la linea storiografica inaugurata da Bréhier dipendeva probabilmente dal fatto che il suo intervento non derivava da uno studio sistematico, ma sintetizzava le problematiche della pittura monumentale come si può comprendere venisse fatto per un articolo da pubblicare nel catalogo di una mostra.

[96] MILLET G., *La dalmatique du Vatican. Les élus images et croyances*, Paris 1945, pp. 44-61.

Christa Ihm[97] approfondì in maniera circostanziata questo filone rianimandolo durante gli anni Sessanta, inserendosi così a pieno titolo nella prestigiosa tradizione esegetica e filologica diffusa dai lessici tedeschi[98]. Suddividendo per tipologia la decorazione del catino absidale da quella del registro inferiore, la studiosa esaminò dettagliatamente tutte le varianti iconografiche, giungendo alla conclusione che gli affreschi conservavano un marcato tratto di contaminazione tra fonti diverse, che la presenza stessa della visione apocalittica giovannea si collocava in linea con le visioni veterotestamentarie e che era quindi utilizzata proprio per questa ragione. Il terreno su cui tutte queste suggestioni potevano essere state intrecciate era individuato in quello liturgico. Negli affreschi non si rappresentava, dunque, solo la visione di Ezechiele, ma una visione liturgica della *Maiestas Domini*, la *Liturgische Majestas*[99] che aveva trovato in Ezechiele un esempio autonomo, "pronto per l'uso", di raffigurazione. L'Ascensione storica aveva poi fornito il modello per arricchire la *Maiestas*, presente come elaborazione autonoma in Egitto, attraverso tre differenti versioni[100]: quella con la Vergine orante, quella con la Vergine in trono, quella con angeli e santi locali in luogo degli apostoli ai lati della Vergine. Per spiegare la presenza di Maria tra gli apostoli, Christa Ihm si rifaceva al calendario festivo gerosolimitano, quando, in occasione della festa dell'Ascensione, veniva ricordata anche la Pentecoste, momento in cui la Vergine si fermò in preghiera con gli apostoli. Inoltre, anche il tema dell'incarnazione di Cristo era da mettere in relazione con quello dell'ascensione, come attestato ancora una volta dal calendario gerosolimitano[101].

Contro la storia dell'arte fatta a dittico

In una lunga recensione ai due volumi sulle icone sinaitiche appena pubblicati dai coniugi Sotiriou, André Grabar[102] (1896-1990) affrontò il problema critico dell'arte monastica. Le parole dello studioso nato a Kiev, designato da Gabriel Millet nel 1937 come suo successore alla cattedra di Archeologia cristiana presso l'École Pratique des Hautes Études, contenevano una dichiarazione di metodo cruciale per gli studi bizantini. Egli infatti rifiutava di collegare direttamente lo

[97] IHM C., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zum Mitte des achten Jahrhunderts*, (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. IV), Wiesbaden 1960.

[98] KRAUSE M. e WESSEL K., *Bawit*, in *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, a cura di K. Wessel, 6 voll., Stuttgart 1966-, I, coll. 568-583; DASSMANN E., *Hesekiel,* in *Reallexikon für Antike und Christentum*, 11 voll., Stuttgart 1950-, XIV, 1988, coll. 1132-1191, in particolare coll. 1184-1185, in cui confermava la tradizione che riteneva dominante il ruolo del Libro di Ezechiele.

[99] *Ivi*, p. 50.

[100] *Ivi*, pp. 100-102.

[101] *Ivi*, pp. 104-108.

[102] GRABAR A., *Études Critiques. Livres sur les icônes*, "Cahiers Archéologiques fin de l'antiquité et moyen âge", X (1959), pp. 313-317.

stile a contesti sociali distinti, principio che, come si è visto, era alla base del concetto di arte monastica come arte provinciale, statica e ieratica[103].

Il fondatore di *Cahiers Archéologiques* sosteneva che il metodo d'indagine necessario per studiare le icone bizantine senza schematizzazioni e fraintendimenti fosse quello applicato dai Sotiriou alle icone sinaitiche dall'XI secolo ai giorni nostri. Essi infatti dimostravano come fosse possibile e fruttuoso studiare la produzione di un *atelier* monastico, perché questo si doveva intendere per arte monastica: non uno stile in contrapposizione a un altro, bensì la produzione artistica attribuibile a un preciso monastero, il Sinai, l'Athos o San Giovanni di Studio che fosse[104]. Nell'introduzione alla VI sezione de "*Les arts d'Orient*"[105], Grabar proponeva di abbandonare la visione dell'arte bizantina a dittico, orientale da un lato e greco dall'altro, per rivolgere piuttosto maggiore attenzione alle fonti scritte e archeologiche, le uniche che potessero allontanare gli studi da una concezione astratta di Oriente e Occidente, riconducendoli verso un approccio più documentario[106]. Inoltre, parlando dell'iconografia teofanica nelle cappelle di

[103] *Ivi*, p. 315-16. Le parole di Grabar meritano di essere riportate integralmente, vista la loro pregnanza ed efficacia nel definire un metodo di studio: "Si dans l'ensemble je souscris à la datation des icônes proposée par les auteurs, je me sépare souvent de leur façon de définir le style des peintures et de se servir des témoignages des formes, pour localiser les ateliers et les rattacher à des milieu sociaux distincts. A ce titre, les auteurs s'en tiennes à certaines notions générales qui ne me paraissent pas satisfaisantes. Ainsi, ils appliquent constamment la méthode de l'opposition de deux faits considérés comme antithétiques, en admettant tacitement que, réunies, ces deux catégories embrassent la totalité des faits observés, tandis que, pris séparément, ils restent toujours distincts l'un de l'autre. C'est ainsi que l'œuvre de la capitale byzantine est présentée comme invariablement distincte de l'œuvre des provinces de l'Empire, et que le style à tendances classiques est imaginé comme étant exercé dans un milieu autre que monastique; car le style de beaucoup d'œuvres est caractérisé comme étant principalement monastique et de ce fait opposé au classique. Je n'ignore pas que ce genre de classement a déjà servi souvent in histoire de l'art byzantin et ailleurs; mais il n'en reste pas moins condamnable parce que manifestement inadéquat: les activités des artistes où que ce soit ne se résument pas nécessairement en distinguant deux directions opposées; la capitale, comme toute autre ville importante, renfermait des ateliers d'art différentes qui produisaient simultanément des œuvres de goûts différentes, goûts qui répondaient à des niveaux artistiques inégaux, plus ou moins raffinés, et plus ou moins rustiques, qui s'adressaient à des clients différents ou plus ou moins marqués par l'influence d'une personne ou d'une école d'art; on ne saurait donc considérer comme provinciales toutes les œuvres rustiques, et inversement. Ce sont des icônes de Sinaï elles-mêmes – toutes provinciales et monastiques qu'elles soient par définition – qui prouvent que dans un couvent aussi lointain on pouvait parfois pratiquer un art de haute qualité artistique et d'une allure très antiquisante, etc.".

[104] *Ivi*, pp. 316.

[105] GRABAR A., *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, (Collège de France. Fondation Gustave Schlumberger pour les études byzantines), 2 voll., Paris 1968, II, pp. 629-630. I due volumi contengono una raccolta quasi completa degli articoli di Grabar pubblicati dal 1917 al 1967, compresi quelli in bulgaro e russo tradotti in francese.

[106] *Ibidem*: "On voudrait faire observer, à propos de ces recherches sur les arts d'Orient, chrétiens et musulmans, voire païennes (sassanides) que, dans ce domaine, nous nous séparons résolument de nos prédécesseurs parmi les plus éminentes tels que Joseph Srtzrygowski et même de notre maître, Gabriel Millet. Ces grands érudits, et beaucoup d'autres autour d'eux, tendaient généralement à

Bawit e Saqqara[107], egli sosteneva che, in ottica funzionale, scartare il peso, il volume, la terza dimensione, l'accidentale, aiutava lo spettatore a staccarsi dal sensibile[108] inducendolo a concentrarsi sulle realtà celesti colà rappresentate. La frontalità di martiri, santi e monaci esprimeva infatti la loro condizione di epopti, veggenti, sia perché avevano beneficiato di una teofania prima di morire, sia perché ora godevano della visione perpetua di Dio in paradiso[109]. Lo stile quindi andava legato strettamente con la funzione dell'immagine, che era quella di introdurre lo spettatore alla comprensione delle verità celesti. La tesi secondo cui ogni momento liturgico disegnasse i contorni degli affreschi egiziani, infatti, non lo aveva convinto[110] e, in quel medesimo giro di anni, andava sostenendo una diversa origine dell'iconografia absidale. Egli vi leggeva piuttosto un'articolata fusione di elementi vetero e neotestamentari, in una cornice esegetica locale, sulla scorta del modello iconografico dell'*Ascensione* palestinese, testimoniata dalle ampolle della Terra Santa. Il nucleo della composizione teofanica sembrava derivare dall'antica apoteosi imperiale che ne esaltava l'*aeternitas*. Secondo lui, l'iconografia aveva dunque trovato elaborazione nei santuari palestinesi, in quegli stessi luoghi dove si manteneva viva la memoria di Cristo e dei suoi testimoni. Qui, l'immagine storica di Gesù era stata sovrapposta a quella metastorica della sua salita alla destra del Padre, eliminando i confini netti tra visione storica degli eventi miracolosi narrati dagli evangelisti e immagine del Dio eterno incarnatosi per la salvezza degli uomini. La teofania-visione così elaborata da Grabar sintetizzava efficacemente la percezione viva, nella tarda antichità, per la storia sacra e la sua celebrazione cantata nella liturgia, al cospetto di quella visione eterna testimoniata non solo da profeti e apostoli, ma anche da tutti i martiri, collocati nelle immediate vicinanze del catino absidale. I monumenti egiziani sarebbero, secondo lo studioso, una delle

juxtaposer – voire à opposer – comme deux entités, Byzance et l'Orient, sièges de deux foyers d'art, comparables en importance mais distincts. «Byzance» représentait la tradition hellénique, l' «Orient» (terme vague qui couvrait bien des activités différentes), désignait une seconde tradition opposée à la grecque et qui, appliquée aux arts chrétiens, s'était manifestée surtout par des œuvres des pays du Levant, et de là aurait rayonné dans le monde chrétien tout entier, concurremment avec la tradition grecque. Ma propre expérience des monuments et de l'histoire m'a fait abandonner cette façon de voir, notamment le schéma d'une évolution des arts «en diptyque» aux volets «grec» et «oriental». Comme à d'autres, de nos jours, il m'a semblé plus conforme au témoignage des sources écrites et archéologiques de ne plus parler d'un «Orient» un peu trop abstrait et envahissant".

[107] GRABAR A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Iconographie*, 2 voll., Paris 1946, pp. 127-143.

[108] *Ivi*, p. 57.

[109] MUZJ M.G., *Visione e presenza. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*, Milano 1995, pp. 169-170.

[110] GRABAR A., *Images de la théophanie et de la Majesté du Christ dans les absides antiques et romanes*, (Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France), 1943-1944, p. 40, anticipava già le riflessioni sviluppate successivamente, come in: IDEM, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, "Cahiers Archéologiques", I (1945), pp. 15-34. Esponeva in maniera sistematica le sue idee in merito all'iconografia teofanica in: IDEM, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques*, cit., pp. 207-234 e pp. 296-310.

testimonianze della diffusione dalla Palestina dell'iconografia teofanica[111], particolarmente importanti in virtù dei tratti conservativi mantenuti a livello compositivo.

Il contributo di Grabar alla comprensione dell'iconografia teofanica era stato dunque quello di riconoscervi una forma di devozione indipendente dal culto liturgico elaborata attorno alle visioni profetiche. Solamente laddove erano affrescati gli apostoli con il calice e il pane eucaristico si poteva parlare di influenza liturgica, comunque secondaria alla raffigurazione teofanica secondo il testo di Ezechiele. Medesimo discorso poteva essere esteso alle teorie di santi raffigurati ai lati della visione: essi non erano, secondo Grabar, monaci in preghiera durante la sinassi liturgica, come sostenuto da Ossieczkowska[112], bensì mediatori tra i fedeli e Dio, in quanto testimoni della *Visio Dei*, e dunque detentori di un carisma sacro a protezione di quanti li invocavano recitandone i nomi incisi sulle pareti delle cappelle nei monasteri loro dedicati[113].

Accettando l'analisi di André Grabar[114], Victor Lazarev[115] riconosceva nell'*Ascensione* l'origine iconografica della teofania, offerta però in una redazione molto originale e arricchita di episodi ispirati alle profezie di Isaia, di Ezechiele e dell'Apocalisse. Grazie a questa rielaborazione, l'ascensione perdeva il suo carattere storico per trasformarsi in una solenne teofania metastorica. Se infatti nell'*Ascensione* i santi apostoli apparivano tutti agitati, qui si mostravano fissi e immobili come nell'affresco della cappella XVII di Bawit.

[111] GRABAR A., *Martyrium*, cit., II, p. 234, parlando dei rapporti tra arte ebraica e cristiana scriveva "che tale influenza è innegabile vista la quantità di soggetti veterotestamentari nella pittura cristiana. Queste immagini bibliche di salvezza hanno per *pendant* quelle preghiere cristiane contemporanee che derivano dalle invocazioni giudaiche dello stesso tipo, come l'importanza attribuita ai cristiani del tempo e soprattutto attraverso i martiri cristiani, alle visioni mistiche di Dio, nelle reali esperienze religiose quanto nell'arte, soggetto che trova il suo *pendant*, oltre che il suo modello, nella stessa tendenza presso i martiri giudaici dell'epoca ellenistica. Brevemente, i fatti di ordine religioso, come i monumenti, ci invitano ad ammettere la possibilità di un'influenza dell'arte degli ebrei ellenizzati sull'iconografia delle teofanie bibliche, che i santuari di Palestina, fissandola nelle loro absidi, hanno reso popolare in Egitto, nei paesi greci fino in Italia".

[112] Attorno agli anni trenta era già riconosciuto il ruolo della liturgia negli oratori copti da Bréhier per la dossologia dell'anafora orientale e da Ossieczkowska per le litanie degli offici della Chiesa d'Egitto.

[113] GRABAR A., *Martyrium*, cit., II, pp. 296-310: ritornando sugli affreschi di Bawit e Saqqara, Grabar insisteva sul ruolo di queste immagini nel senso della devozione popolare copta.

[114] IDEM, *Martyrium*, cit., II, pp. 177-80, pp. 209-211, p. 233 e p. 277; VAN DER MEER F., *Maiestas Domini*, cit.; MOREY C.R., *Early Christian Art. An outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century*, Princeton-London 1953, pp. 88-89: alcuni anni dopo la pubblicazione di *Martyrium*, Morey riconobbe nelle pitture una versione peculiare della *Visione di Ezechiele* con delle affinità rispetto all'*Ascensione*, contenute nella teoria di figure dipinte nel registro inferiore.

[115] LAZAREV V., *Storia della pittura*, cit., p. 89.

Le osservazioni metodologiche su cui Grabar rifletteva alla luce della complessità e della varietà stilistica delle icone del Sinai, tra la fine degli anni cinquanta e durante tutti gli anni sessanta, non erano rimaste estranee a Kurt Weitzmann[116] (1904-1993). Lo studioso tedesco, che dal 1935 si era trasferito a Princeton, riconosceva, infatti, che le icone di migliore qualità, qualità pittoriche di matrice ellenistica, venissero attribuite a Costantinopoli per via puramente ipotetica, ma allo stesso tempo non proponeva differenti criteri di valutazione, andando a ribadire quelle medesime categorie critiche "a dittico" contro cui si era scagliato Grabar. Weitzmann dunque, pur manifestando una certa cautela lessicale, non parlava mai esplicitamente di arte monastica, ma distingueva, come Sotiriou, una tradizione ellenistica legata alla capitale e una, più grossolana e bidimensionale, facente capo alle tradizioni pittoriche egiziane e siro-palestinesi. La distinzione di queste due tradizioni locali si intrecciava, sul piano cronologico, al riconoscimento di una minore antichità delle icone siro-palestinesi in confronto a quelle del primo tipo, prospettando implicitamente un criterio lineare di evoluzione dall'ellenismo verso il suo progressivo imbarbarimento monastico[117].

Solo nel volume pubblicato dieci anni più tardi, nel 1976, Weitzmann[118] aveva colto alcuni dei suggerimenti dati da Grabar, applicandoli alle icone del Sinai.

[116] WEITZMANN K., *Sinai, La peinture des icônes du VI au XII siècle*, in *Icônes, Sinai, Grece, Bulgarie, Yougoslavie*, Belgrad 1966, pp. IX-XIX.

[117] WEITZMANN K., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons from the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, pp. 23-26, tavv. VIII-X e XLVIII-LI; Per queste ragioni Weitzmann attribuiva l'icona di *San Pietro* (Fig. 1) a un periodo posteriore rispetto a quelle del VI secolo, perché vi osservava un linguaggio meno fresco soprattutto nei tondi, analogo a quello delle icone del Fayoum.

[118] *Ivi*, pp. 26-27: parlando della malconcia icona del *Cristo benedicente* (*Ivi*, foto B 6), ne discuteva l'evidente tipologia "Siro-palestinese". Pur essendo questa generalmente riconosciuta negli scritti storico-artistici come una tipologia peculiare, egli sottolineava che secondo gli studi di Grabar (GRABAR A., *L'iconoclasme byzantin*, (Dossier archéologique), Paris 1957, 2ª edizione: Paris 1984, pp. 42-43, figg. 78-79) il tipo con volto giovane e barba corta e quello con barba lunga e capelli sciolti, cosiddetto "siriaco", fossero due diverse iconografie aventi differenti significati e applicazioni, non indizi che potessero suggerire le aree culturali e geografiche di provenienza. Nel Vangelo di Rabbula, ad esempio, il Cristo dell'*Ascensione* apparteneva al tipo divino o del Pantocratore, il re dei re, mentre quello tra due gruppi di monaci era del tipo più umano, quello giovane, usato nelle scene evangeliche, il Logos incarnato, l'Emmanuele. Non erano dunque influenze siriache a promuovere un tipo con barba a punta e capelli lunghi, bensì differenti iconografie, usate nelle monete del VI secolo per il loro duplice significato accanto all'immagine dell'imperatore Giustiniano II: servitore di "Cristo" e di "Dio". Parlando dell'icona della *Vergine con gli angeli tra i Santi Teodoro e Giorgio*, Weitzmann sottolineava che il trattamento pittorico dei due santi tradiva uno stile ieratico, da avvicinare ai mosaici di San Demetrio a Salonicco, poco più tardi rispetto all'icona, cioè del VII secolo. Egli ipotizzava anche che il sapore stilistico differente fosse ascrivibile al modello da cui erano stati copiati i ritratti dei santi. Tuttavia, l'alta qualità della parte dipinta con la Vergine e gli angeli faceva pendere l'ago della bilancia critica verso una datazione al VI secolo, come voleva Sotiriou. Weitzmann giungeva perciò a rivedere l'attribuzione palestinese dell'icona. Egli infatti

Tuttavia, anche se aveva riconosciuto degli utili appunti metodologici nell'analisi critica delle tavole dipinte, nell'attribuire le icone Weitzmann continuava a fare riferimento a scuole regionali distinguibili per caratteristiche stilistiche o iconografiche predefinite. Di conseguenza, le icone di cui ipotizzava una provenienza palestinese o egiziana rimanevano quelle con le qualità formali riconosciute loro ancora a inizio secolo: linee marcate, occhi sgranati, pose statiche, anzi frontali, attributi cui si aggiungevano "sintomi localistici", come il riferimento all'iconografia dell'*Ascensione*. Quando le icone mostravano caratteri misti, allora lo studioso tentava di riconoscere quello dominante, cui ascrivere datazione e provenienza di tutta la composizione raccolta nell'unica tavola.

Cyril Mango, nato a Istanbul nel 1927 e tutt'oggi impegnato negli studi di arte e letteratura bizantina a Oxford, approfondì la riflessione critica, andando a sviluppare le osservazioni compiute da Grabar. Partecipando nel 1978 al convegno internazionale sulla civiltà rupestre di Grottaferrata[119], aveva preso spunto dalla tradizione scientifica intorno agli affreschi rupestri, per offrire una panoramica sulla genesi della dicotomia arte monastica – arte costantinopolitana, dicotomia attorno alla quale si era sclerotizzata una percezione bipolare dell'arte bizantina[120]. Mango aveva quindi riportato una serie di argomenti tesi a dimostrare l'inconsistenza di quell'assunto da un punto di vista scientifico, convinto però della difficoltà di eradicare certe espressioni dal linguaggio comune, a causa della loro spendibilità didattica. Secondo lui, infatti, bastava osservare i salteri miniati nei monasteri atoniti, per comprendere come una delle applicazioni più fortunate di tale concetto dicotomico, quella che aveva portato alla distinzione tra salteri aristocratici e salteri a illustrazione marginale, non fosse più sostenibile. Secondo lo studioso anche l'arte monumentale dell'XI secolo, da Hosios Lukas attraverso la

riteneva che fosse giunta da Costantinopoli, perché la scuola palestinese aveva dei caratteri meno memori della tradizione ellenistica.

[119] MANGO C., *Lo stile cosiddetto monastico*, cit., pp. 45-46: lo studioso vi ricordava che all'inizio del Novecento, Émile Bertaux riteneva che i testimoni più antichi della pittura bizantina nella Penisola fossero le pitture rupestri dell'Italia meridionale. Il forte carattere ascetico di quest'arte, unito al legame con la letteratura agiografica, bastavano a dimostrare l'origine monastica dei santuari. Inoltre, la scoperta della pittura rupestre di Cappadocia portava gli eruditi a rintracciare entusiastiche parentele tra le due province dell'impero. Le analogie vertevano attorno alle caratteristiche stesse dell'arte monastica: rozzezza del disegno, modellato approssimativo, espressione severa e ascetica, mancanza di plasticità.

[120] *Ivi*, p. 46: "L'idea di uno stile monastico comune alle estremità del mondo bizantino attecchì tenacemente nell'animo degli eruditi. Quest'arte, che è qualificata come orientale o provinciale, è caratterizzata da uno stile piatto, dalla frontalità delle figure che sono pesanti e tozze, dal linearismo che prende il posto del modellato, dall'assenza di movimento, ma anche dall'espressività che si traduce soprattutto nei grandi occhi dei personaggi. L'opposto dell'arte monastica sarebbe quell'arte che si suole chiamare di preferenza costantinopolitana o aristocratica, un'arte elegante che prosegue le tradizioni ellenistiche del modellato, del movimento e della prospettiva".

Nea Moni di Chio e Dafni, fino alla Santa Sofia di Kiev[121], aveva sofferto di tale pregiudizio critico[122]. Il fatto di applicare categorie preconcette vertenti attorno a una sorta di manicheismo stilistico: monastico-rozzo contro costantinopolitano-elegante, sarebbe stato, secondo Mango, all'origine di giudizi critici troppo netti, che trascuravano di considerare il fatto storico e stilistico in maniera più "pragmatica"[123]. Infatti, tutti gli edifici monastici citati, eccetto Santa Sofia a Kiev che era la cattedrale di uno stato barbarico, convertitosi da poco al cristianesimo[124], erano centri importanti di pellegrinaggio. Hosios Lukas dimostrava già in pianta di essere stata ispirata a modelli costantinopolitani "all'ultima moda", per non parlare dei rivestimenti marmorei, degli stucchi e delle proporzioni stesse di un edificio che, misurando 26 metri per 10, restava un colosso rispetto a quasi tutte le altre costruzioni della Grecia medievale. Per quale ragione, si chiedeva Mango, il patrono della fondazione avrebbe dovuto volere dei mosaici *démodé* dal gusto rozzo e arcaico, così diversi dallo stile imperante nella capitale e dall'alto livello richiesto alle maestranze in tutte le altre parti dell'edificio? La costruzione di Dafni, d'altro canto, risaliva all'ambizione di due monaci che erano riusciti ad accaparrarsi la protezione di Michele Cerulario attraverso visioni e profezie che sancirono la loro fortuna sotto forma di rendite e privilegi. Non a caso i mosaici che decoravano la chiesa monastica erano tra gli esiti più plastici ed eleganti dell'arte comnena. Si trattava, dunque, di altrettanti esempi di arte coltivata in ambiente monastico, la cui qualità non andava valutata solamente con il metro dicotomico monastico-aristocratico, ma considerando una serie di altri dati storici. Oltre a Dafni e alla Nea Moni, Mango considerava altri esempi di stile elegante in contesto monastico, come se ne trovavano proprio in Cappadocia, patria del linguaggio ascetico di origine rupestre: gli affreschi di Tokalı Kilise datati tra 950 e 960[125]. Lo stile ellenistico della pittura era ancora più sorprendente se avvicinato a

[121] *Ivi*, pp. 153-154; se i mosaici di Hosios Lukas avevano un aspetto monacale e provinciale, quelli di Santa Sofia a Kiev apparivano a Lazarev di maggiore pregio, merito dell'allungamento delle figure e dell'intensità cromatica conferite dal lavoro di maestranze provenienti dalla capitale, accanto alle quali avevano lavorato i maestri locali.

[122] LAZAREV V., *Storia della pittura*, cit., pp. 151-152, scrivendo dei mosaici di Hosios Lukas, vi sosteneva che: "Quest'arte tipicamente monacale e provinciale è pervasa di austero ascetismo in rigidi atteggiamenti frontali, i grandi occhi conferiscono ai volti un'espressione severa e concentrata; il modellato cromatico è sostituito da una trattazione piatta; la caratterizzazione dello spazio reale è ridotta al minimo; prevalgono dovunque linee pesanti, angolose e le composizioni, che hanno in se qualcosa di statico, si scindono nei singoli elementi che le compongono e si distendono su una superficie piana. [...] Tra i mosaici, quelli di Hosios Lukas sono senza dubbio i più arcaici; essi si presentano fuori della linea di sviluppo dell'arte aulica costantinopolitana, strettamente collegati come sono alle vecchie tradizioni prettamente orientali".

[123] MANGO C., *Lo stile cosiddetto monastico*, cit., p. 50.

[124] *Ivi*, p. 49.

[125] THIERRY N., *La Cappadoce de l'antiquité au moyen âge*, (Bibliothèque de l'antiquité tardive. IV), Paris 2002, pp. 169-173.

quello popolare della prima chiesa, di qualche decennio più antica[126]. I cieli azzurri e il morbido modellato si combinavano in un lessico monumentale di chiara ascendenza macedone, esito di maestranze costantinopolitane richieste dalla committenza, ovvero monaci asceti. Gli affreschi di Nerezi[127] del 1162-64, altra chiesa monastica, erano parimenti in contraddizione con quanto ci si sarebbe dovuti aspettare da una tale committenza, tutta tesa all'espressione del rigore e delle verità dogmatiche, almeno teoricamente.

Insomma, secondo Mango tra l'istituzione monastica e il cosiddetto stile monastico non c'era alcuna relazione che potesse essere osservata partendo dai dati dell'archeologia[128]. Ma lo studioso si spinse ancora più in là, sostenendo che durante il periodo bizantino non c'era stata alcuna scuola monastica di pittura nel senso che ci fossero *atelier* esercitanti il proprio mestiere all'interno dei monasteri[129]. Secondo Mango, dunque, i rapporti tra monasteri ed espressione artistica erano da declinare in maniera differente rispetto al contrappunto stilistico e sociale tra ambienti monastici e metropolitani. Lo studioso ammoniva a riflettere sulle fonti storiche, quando esistevano, e a considerare a livello metodologico che nel mondo bizantino esistevano parecchi livelli di espressione artistica. I registri dell'arte, come accadeva per il linguaggio, potevano soggiacere a una retorica aulica ed elegante o a un'intonazione più umile, a seconda degli intendimenti della committenza.

Un'iconografia contaminata

Dopo gli studi di André Grabar e Christa Ihm, gli interventi scientifici[130] sul tema della teofania tendevano a cercare una sintesi fra gli elementi iconografici e le questioni vertenti attorno a un'iconografia che appariva sempre più complessa. La necessità di trovare una soluzione complessiva che riconoscesse tutte le componenti cultuali e teologiche alle spalle dell'immagine teofanica trovò in Yves

[126] *Ibidem*.

[127] SINKEVIĆ I., *The church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000.

[128] MANGO C., *Lo stile cosiddetto monastico*, cit., p. 54. Lo studioso insisteva sull'argomento andando ad analizzare il problema dell'organizzazione delle maestranze all'interno dei monasteri per concludere che non aveva senso pensare che venissero preparate per la realizzazione di mosaici o affreschi da realizzare *una tantum*, idea, questa, che secondo Mango originava dall'atteggiamento romantico con cui già Didron in Grecia nel 1839 osservava i pittori atoniti dipingere con una tale facilità da farlo parlare del Monte Athos come "l'Italia della Chiesa Orientale". Egli dunque si soffermava su una serie di casi noti di pittori attivi negli ambienti monastici, ma aventi altra formazione come Teofane il Cretese, Michele Astrapàs ed Eutichio.

[129] *Ivi*, p. 60.

[130] Si rimanda al volume di IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 99-105 per un'analisi approfondita di questa letteratura.

Christe[131], professore di Storia dell'arte della bassa antichità e del medioevo all'Università di Ginevra, uno dei suoi sostenitori. Le visioni egiziane erano, secondo lo studioso, delle versioni più sintetiche ed ermetiche delle ascensioni palestinesi, visto che il loro utilizzo era quello di servire alla contemplazione, dal momento che non decoravano chiese accessibili allo sguardo di tutti i fedeli. Citando van der Meer, Grabar e Christa Ihm, lo studioso osservava che la "teofania del *Trisàghion*" s'ispirava di volta in volta alle testimonianze profetiche, all'*Apocalisse*, ai Vangeli e agli scritti teologici dei padri alessandrini, oggetto di meditazione dei monaci in attesa del ritorno profetizzato da Giovanni.

Nel 1975, il francese Jules Leroy[132], che aveva già dimostrato di possedere una vastissima erudizione sull'arte siriaca[133], pubblicava uno studio sulle pitture più tarde delle chiese Egiziane, in cui osservava il grande carattere di contaminazione tanto a livello iconografico che liturgico, alla base della teofania absidale dalla sua comparsa, nel V secolo, fino agli esempi documentati nelle aree periferiche dell'impero bizantino[134]. Partendo dai documenti più antichi di Salonicco, Egitto e Palestina[135], l'iconografia si era diffusa sviluppandosi a seconda delle relazioni intercorse con le tradizioni locali, producendo così quelle varianti di volta in volta riscontrate.

Tania Velmans, direttrice delle ricerche al CNR francese, aveva pubblicato tra 1980 e 1981 alcuni interventi[136] sul tema della decorazione absidale nelle aree periferiche dell'impero bizantino, alla luce degli studi da lei effettuati osservando un gran numero di pitture databili tra XI e XIV secolo[137]. La studiosa vedeva nelle absidi dal V al IX secolo una rappresentazione delle visioni profetiche, ovvero una sintesi della testimonianza dei profeti del vecchio testamento e dell'apocalisse di Giovanni, unite alla teologia dei primi secoli dell'era cristiana[138], cui si sommava anche la figura della Theotokos dopo il concilio di Efeso del 431. Non era meglio precisabile cosa rappresentasse la visione teofanica: essa corrispondeva a un evento presente, passato e futuro, ovvero alle apparizioni del vecchio testamento, alla

[131] CHRISTE Y., *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, (Études et documents publiés par les Instituts d'Histoire de la Faculté de Lettre de l'Université de Genève. VII), Genève 1969, pp. 76-77.
[132] LEROY J., *Les Églises du désert l'Esna*, 2 voll., Le Caire 1975.
[133] IDEM, *Le Décor de l'église du Monastère de Qartāmīn d'après un texte syriaque*, "Cahiers Archéologiques", VIII (1956), pp. 75-82; IDEM, *Les manuscrits syriaque à peinture conservés dans les Bibliothèque d'Europe et d'Orient*, Paris 1964.
[134] *Ivi*, pp. 45-47.
[135] Leroy, come Grabar, citava le ampolle della Terra Santa come documenti di perduti cicli pittorici gerosolimitani.
[136] VELMANS T., *L'Image de la Déesis dans les églises de Géorgie et dans celle d'autre région du monde byzantin*, "Cahiers Archéologique", XXIX (1980-81), pp. 47-102; EADEM, *La koinè grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXI (1981), pp. 677-723.
[137] EADEM, *L'Image de la Déesis*, cit., p. 47.
[138] EADEM, *La koinè grecque*, cit., p. 677.

presenza di Cristo trionfante nella liturgia, e all'immagine del ritorno della seconda Parousia. Questa iconografia era nata in Egitto o Palestina[139], ma aveva avuto una notevole fortuna soprattutto in Egitto, sopravvivendo fino a date prossime al XX secolo, con caratteri fortemente conservativi. In Asia Minore l'iconografia era caratterizzata da una grande varietà di elementi e soprattutto dalla diversità delle loro combinazioni[140]. Proprio sulle varianti regionali, secondo Velmans, bisognava insistere per comprendere i nuovi significati e le funzioni assunte di volta in volta dall'iconografia[141].

Durante gli anni ottanta vennero pubblicati altri importanti contributi[142] firmati da Paulus Petrus Vitalis Van Moorsel[143] (1931-1999), sacerdote cattolico e professore di Storia dell'arte paleocristiana e copta all'Università di Leiden. Come già sottolineato da Antonio Iacobini[144], una delle riflessioni più interessanti sviluppate dallo studioso era stata, tra le altre, quella relativa al tema dell'*Ascensione*. Come era possibile che, in maniera analoga alla famosa miniatura del Vangelo di Rabbula e ad alcuni manoscritti etiopici[145], il tema storico della salita al cielo di Cristo fosse stato contaminato con la visione teofanica secondo Ezechiele? Già Grabar[146] aveva osservato che nell'iconografia del Vangelo di Rabbula non poteva essere rappresentata una semplice *Ascensione*. Non accontentandosi delle spiegazioni correnti circa la sovrapposizione della promessa

[139] Per quanto riguarda la composizione su due registri la studiosa osservava che si trattava di uno schema derivato dall'ascensione storica, ma il riferimento originario era andato perduto per lasciare posto alla rappresentazione della *Teofania-Visione*, come già espresso da Grabar.
[140] Qui, era soprattutto l'iconografia della *Déesis* che si aggiungeva al tema profetico, suggerendo un legame con l'adorazione imperiale.
[141] Che ad esempio richiedevano, secondo lei, l'utilizzo dell'*Apocalisse* giovannea come fonte dei fiumi ricolmi di pesci in cui scorre l'acqua della vita al di sotto dei piedi di Cristo: *Apocalisse*, XXII, 1. Ma va segnalato che il medesimo tema è presente anche in: *Ezechiele*, XLII, 1-10; *Isaia*, XIII, 3; *Zaccaria*, XIV, 8, per citare giusto i libri appartenenti al canone biblico.
[142] Poi raccolti in un volume dal titolo significativo di *Called to Egypt, Collected Studies on Painting in Christian Egypt*, Leiden 2000.
[143] VAN MOORSEL, P.P.V., *Some iconographical Remarks on the Apsidal Compositions from the Monastery of Apa Jeremias; a status quaestionis*, "Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia", IX (1981), pp. 181-184; IDEM, *On Coptic Apse Composition. Among Other Things*, Acts of the Second International Congress of Coptic Studies (Rome, 22-26 September 1980), a cura di T. Orlandi e F. Wisse, Roma 1985, pp. 367-371; IDEM, *Analepsis? Some Patristic Remarks on a Coptic Double-Composition*, in *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst Friederich Wilhelm Deichmann gewidmet*, a cura di O. Feld e U. Peschlow, 3 voll., Mainz 1986, III, pp. 137-141; IDEM, *The Vision of Philotheus (On Apse Decoration)*, in *Nubische Studien*, atti del convegno (Heidelberg, 22-25 September 1982), a cura di M. Krause, Mainz 1986, pp. 337-340.
[144] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 102-103.
[145] LEPAGE C., *Dieu et les quatre animaux célestes dans l'ancienne peinture éthiopienne*, (Documents pour servir à l'histoire de la civilisation éthiopienne. VII), Paris 1976, pp. 67-112; IDEM, *Reconstitution d'un cycle protobyzantin à partir des miniatures de deux manuscrits éthiopiens du XIV^e siècle*, "Cahiers Archéologie", XXXV (1987), pp. 159-196.
[146] GRABAR A., *Martyrium*, cit., II vol., p. 212: "ni le triple Agios du livre du Christ, ni le char de la vision, ni les anges stéphanophores n'ont rien à faire avec l'Ascension".

della seconda Parousia con la figura della gloria di Cristo nei cieli, Van Moorsel cercava nelle fonti patristiche degli elementi che giustificassero tale ibridazione iconografica su due registri. Separando gli angeli che portavano le corone, il nucleo centrale dell'immagine dell'ordine superiore si concentrava nella mandorla issata dal carro fiammeggiante e dal tetramorfo. Nei testi apocrifi scritti in dialetto copto dell'alto Egitto[147], nel Sinassario Copto[148] e in altri testi locali, Van Moorsel trovava una serie di indicazioni interessanti che lo portavano a concludere che la sovrapposizione tra le due iconografie si fosse consumata nel terreno letterario ed esegetico. Nel contesto liturgico si sarebbe poi completata la diffusione del tema come immagine composita dell'eucaristia: nell'Egitto cristiano le composizioni bizonali abbracciavano dunque tutti questi temi fusi tra loro: visione metastorica di Dio, ascensione[149] e seconda Parousia[150].

Catherine Jolivet-Lévy[151], nata nel 1948 e specializzata sulla pittura e sull'architettura delle chiese rupestri della Cappadocia, è docente di Storia dell'arte bizantina all'Università di Parigi I, La Sorbona. Nelle sue ricerche ha osservato la presenza del tipo arcaico di *Maiestas Domini* absidale negli affreschi cappadoci datati prima del X secolo. Essa riteneva che si trattasse di un'iconografia che presentava molti punti di tangenza con i documenti più antichi conservati in Egitto, una miscellanea di riferimenti veterotestamentari che trovavano nella celebrazione della maestà di Dio la loro cornice unificante. Alla liturgia, che evocava nell'anafora la *Maiestas*, facevano riferimento anche Ezechiele, Isaia[152] e gli altri profeti, presenti nelle decorazioni absidali non solamente attraverso i dettagli delle loro visioni, ma anche personalmente, dipinti come figure veterotestamentarie dell'eucaristia. L'immagine delle pinze con il carbone ardente che purificavano i

[147] WALLIS BUDGE E.A., *Coptic Apocrypha in the Dialect of Upper Egypt, edited with English translations*, London 1913, p. 192.

[148] *Synaxarium Alexandrinum*, 108, (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. LXXVIII), Louvain 1922: nel giorno dell'ascensione si legge che Cristo "ascese ai cieli sulle ali dei Cherubini". Citazione che Van Moorsel trovava interessante, rammaricandosi che la formula del Sinassario non potesse essere precedente al 1200. Tuttavia, il fatto che non si possieda una fonte più antica non significa necessariamente che non sia esistita.

[149] DASSMANN E., *Hesekiel,* in *Reallexikon für Antike und Christentum*, XIV, Stuttgart 1988, coll. 1132-1191, in particolare coll. 1184-1185, concordava sul fatto che la chiesa dell'Ascensione di Gerusalemme avesse offerto il modello per la composizione a due registri sovrapposti. Egli riteneva, tuttavia, dominante il libro profetico di Ezechiele nell'elaborazione dell'iconografia, in un contesto liturgico favorevole alla fusione delle testimonianze bibliche.

[150] VAN MOORSEL, P.P.V., *Analepsis?*, cit., p. 99: "All the Coptic writers referred to resemble each other in finding difficulty in imagining Christ without the attributes of his heavenly glory, and without the throne or the chariot-throne and the four creatures round the throne, inseparably associated with it; these creatures are sometimes referred to as ζῶα sometimes as Cherubim, or even Seraphim, so that there hardly seems to be any reason for distinguishing the throne as described by Ezekiel and the throne seen by John".

[151] JOLIVET-LEVI C., *Les Églises Byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

[152] *Ivi*, pp. 32-33.

peccati di Isaia o del rotolo messo in bocca a Ezechiele dall'angelo, erano da considerare come altrettante immagini paradigmatiche di prefigurazione biblica della purificazione ottenuta mediante i sacramenti. Ecco perché potevano comparire, ai margini della teofania, le figure di sacerdoti locali[153] o, più spesso, le immagini di san Basilio e Giovanni Crisostomo, autori ed esecutori terreni della liturgia. Le figure del sole e della luna nel cielo indicavano la maestà eterna del Creatore, evocata durante la preghiera, come nell'antichità, quando erano attributi divini.

Mentre continuava a trovare qualche sostenitore[154] l'idea che la visione apocalittica di san Giovanni fosse alla base delle composizioni, Antonio Iacobini[155], oggi professore di Storia dell'arte bizantina all'Università La Sapienza di Roma, svolgeva un'approfondita analisi iconografica delle cappelle dipinte a Bawit, osservando che l'*Apocalisse* canonica non forniva che un apporto limitato alle immagini degli affreschi del monastero di apa Apollo, contributo circoscrivibile giusto alle figure dei Viventi[156]. Un'analisi serrata delle fonti esegetiche e iconografiche permetteva tuttavia di dimostrare che i Viventi fossero il frutto di un'elaborazione autonoma del soggetto angelico operata a livello esegetico, e che in ultima analisi non dipendevano, neppure loro, dalla *Rivelazione* giovannea[157]. Iacobini riteneva inoltre che quella della visione teofanica fosse "un'elaborazione iconografica *sui generis* legata al cristianesimo egiziano"[158], messa a punto ad Alessandria d'Egitto per qualche monumento perduto. Visione profetica in cui dominava la testimonianza di Ezechiele, l'iconografia si sarebbe diffusa nei monasteri della Tebaide e quindi nei paesi affacciati sul Mediterraneo, giungendo attraverso Salonicco[159], fino a "un oratorio principesco della Gallia merovingia"[160].

Negli ultimi anni sono apparse altre due monografie sull'iconografia teofanica che meritano di essere citate in questo capitolo. Si tratta della pubblicazione della

[153] EADEM, *Aspect de la relation entre espace liturgique et décor peint a Byzance*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque de 3 Cycle Romand de Lettre (Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000), Roma 2002, pp. 71-88, in modo particolare p. 74, osservando la Karanlık kilise di Göreme.

[154] KINNEY D., *The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration*, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, a cura di R.K. Emmerson e B. Mc Ginn, London 1992, pp. 200-216, in particolare p. 206: secondo lo studioso l'*Apocalisse* giovannea sarebbe alla base dell'elaborazione iconografica degli affreschi egiziani, sempre però in un contesto di contaminazioni profetiche.

[155] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., 2000.

[156] *Ivi*, p. 127.

[157] *Ivi*, pp. 129-170.

[158] *Ivi*, p. 173.

[159] *Ivi*, pp. 173-185. Si rimanda a queste pagine dense di Antonio Iacobini per quel che riguarda l'abside decorata a mosaico di Hosios David a Salonicco. Colà infatti si troveranno non solo tutti i riferimenti bibliografici, ma anche le problematiche storiche e le riflessioni critiche sollevate dal cruciale documento artistico, legato in maniera significativa ai monumenti egiziani.

[160] *Ivi*, p. 211.

tesi di dottorato in Storia dell'arte medievale di Anne-Orange Poilpré[161], un'allieva di Jean-Pierre Caillet docente a l'Università di Paris-X-Nanterre, e di quella di Gertrud van Loon[162], ricercatrice dell'Università di Leiden, specializzata in archeologia e storia dell'arte copta. Se la formazione delle due studiose differisce circa gli ambiti geografici, dal momento che la prima si è occupata dell'iconografia teofanica in Occidente e la seconda nell'Egitto copto tra XI e XIII secolo, il metodo scientifico da loro utilizzato risulta affine. Benché anche il taglio cronologico delle ricerche sia dissimile, esse hanno analizzato i documenti pittorici in maniera integrata, ovvero non perdendo mai di vista il panorama storico, sociale, liturgico e letterario che costituiva non tanto lo sfondo in cui venivano elaborati i documenti artistici, quanto piuttosto il contesto di cui quei documenti costituivano una parte integrante. Gertrud van Loon, in modo particolare, ha raccolto una notevole quantità di fonti canoniche e non, con l'obiettivo di dimostrare quale fosse la cultura letteraria e immaginifica degli iconografi. Questa cultura, come si avrà modo di vedere, è densa di riferimenti alla visione teofanica e alle immagini che si distribuiscono sulle pareti attorno ad essa, e crea una tensione continua tra letteratura e arte, visibile e invisibile. Dinamica realizzata anche nelle parole di uno dei padri dell'ascesi orientale, Massimo il Confessore, secondo il quale, "se, come è scritto, le cose invisibili sono vedute per mezzo delle visibili (dagli uomini a partire da Adamo), a maggior ragione le cose visibili saranno comprese per mezzo delle invisibili, da coloro che si elevano alla contemplazione spirituale" [163].

Ha ancora senso parlare di arte monastica?

Nel 1988 un incendio rovinoso aggredì la chiesa della Vergine nel monastero dei Siriani, Deir es Sourian, nel deserto del Natrun. Fortunatamente il fuoco distrusse solo una parte dello strato pittorico risalente al XIII secolo, riportando alla luce gli affreschi dello strato inferiore[164]. Gli esiti dei restauri diretti dall'*Institut*

[161] POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini: une image de l'Eglise en Occident (V^e^-IX^e^)*, (Cerf histoire), Paris 2005.

[162] VAN LOON, G.J.M., *The gate of heaven. Wall Paintings with Old Testament Scenes in the Altar Room and the Hūrus of Coptic Churches*, (Nederlands Historisch-archaeologisch instituut te Instanbul), Leiden 1999.

[163] MAXIMUS CONFESSOR, *Mystagogia II*, in *San Massimo Confessore. La Mistagogia ed altri scritti*, a cura di R. Cantarella, (Testi cristiani con versione italiana a fronte, introduzione e commento diretti da G. Manacorda), Firenze 1931, pp. 139-141, in modo particolare p. 141, dove continua: "Infatti, la contemplazione simbolica delle cose intelligibili per mezzo delle visibili è spirituale scienza e concezione delle cose visibili per mezzo delle invisibili. Bisogna infatti che le cose atte a significarsi a vicenda abbiano reciproche significazioni del tutto vere e perspicue, e fra loro relazione intatta". (Testi, p. 214).

[164] LEROY J., *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, (Publications de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire), Paris 1982, p. 69, tavole 125-128: la presenza delle pitture era già stata denunciata nel 1982 da Jules Leroy, che ne aveva osservato dei frammenti resi visibili dalla caduta dell'intonaco.

Français d'Archéologie Orientale vennero presentati a una tavola rotonda[165] in cui si discusse dell'importante scoperta[166]. La qualità stilistica dell'*Annunciazione*, dipinta nell'abside orientale tra le figure dei profeti del vecchio testamento (Figg. 4 e 5), apparve come qualcosa di inedito nel panorama pittorico dell'Egitto di età mediobizantina. La datazione per via stilistica proposta da Tania Velmans si assestava tra la fine del XII[167] e l'inizio del XIII secolo, in base ai confronti con i documenti pittorici di altre zone periferiche dell'Impero. Per un'altra serie di riflessioni di natura stilistica, Nicole Thierry[168] riteneva che una data non successiva al X secolo potesse dare ragione della qualità stilistica dell'affresco, che, secondo la studiosa, era stato realizzato da un *atelier* alessandrino. In grado di mantenere la tradizione pittorica antica con grande freschezza, il cantiere aveva dato esiti di tale maestria da condurre Thierry ad azzardare, provocatoriamente, che la data di realizzazione si potesse anticipare addirittura all'VIII secolo[169]. Queste riflessioni vennero accolte da Semoglou[170] che aveva optato, anche per ragioni paleografiche e storiche, a una datazione entro il X secolo, e precisamente in corrispondenza con gli anni in cui Mosè di Nisibi era stato igumeno del monastero, periodo dopo il quale il cenobio non aveva più raggiunto una tale floridezza da giustificare un siffatto cantiere.

L'affresco dell'abside orientale di Deir es Sourian costituisce un *hapax* nel contesto pittorico dell'Egitto mediobizantino[171], soprattutto da un punto di vista

[165] VAN MOORSEL P., *The Newly discovered Annunciation in Deir es Sourian. Introduction to the papers delivered at the round table*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), p. 117.

[166] I risultati dei lavori vennero pubblicati nel numero XLIII (1995) di *Cahiers Archéologiques* di cui si danno qui sotto maggiori dettagli.

[167] HUNT L.-A., *The Newly discovered Wall painting of the Annunciation at Dayr al-Suryan. Its Twelfth Century Date and Imagery of Incense*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 147-152. HUTTER I., *Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften*, 5 voll., Stuttgart 1977-1997, I, 1977, p. 63, numero 39, tavola 238: secondo Hunt la miniatura del manoscritto di Oxford Auct. T. Inf. 1.10, f.118v con l'annunciazione sopra il ritratto di San Luca della metà del XII secolo e gli affreschi di Kurbinovo (1191) anche se differenti stilisticamente mostrerebbero delle analogie iconografiche tali da collocare gli affreschi del monastero egiziano tra 1170 e 1180.

[168] THIERRY N., *L'Annonciation de Deir es Souriani. Recherches typologiques*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 133-140.

[169] *Ivi*, p. 139 : "l'Annonciation de Deir as Souriani est un peinture de grand qualité qui, aujourd'hui, n'a pas d'équivalent. C'est un œuvre de 'renaissance' avec tout les emprunts au passé que cela suppose. D'après certains éléments, elle paraît une œuvre inspirée de modèles des IV^e^, V^e^ et VI^e^ siècles, touts encore imprégnés d'art hellénistique".

[170] SEMOGLOU A., *L'Annonciation de Deir es-Sourian en Égypte, Recherches sur l'origine iconographique des préfigurations de la Vierge*, "Cahiers Archéologiques", XLVIII (2000), pp. 35-43. Ha studiato l'affresco da un punto di vista iconografico e testuale argomentandone la realizzazione tra 922 e 923, durante il periodo in cui era igumeno del monastero Mosè di Nisibi, che avrebbe avuto l'interesse di insistere sul dogma dell'incarnazione di Cristo nella Vergine Maria.

[171] VAN MOORSEL P., *Brief Description of the Annunciation discovered in 1991 at Deir es Sourian*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 118-124; WUTTMANN M., *Circonstances de la découverte de la peinture de l'Annonciation dans la conque ouest de l'église de la Vierge au Deir Al-Souriani et observations techniques*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 125-128; INNEMÉE

stilistico. Il senso di una lenta e inarrestabile decadenza che dominava la percezione dell'arte copta nella letteratura critica cozza violentemente contro un documento che da solo basta a negare tale processo di imbarbarimento espressivo. Almeno per questa ragione dunque, gli affreschi di Deir es-Sourian impongono delle riflessioni metodologiche.

Si tratta di un esempio di pittura monastica, nel senso che è realizzata all'interno di un monastero. Pare condivisibile, come affermato da Thierry, che la bottega formata per la realizzazione di un'opera tanto memore dell'arte ellenistica dovesse provenire da Alessandria. Che fosse stato Mosè di Nisibi a convocare le maestranze cui commissionare gli affreschi, durante gli anni venti del X secolo, sembra verosimile, soprattutto alla luce del prestigio del monastero durante il periodo in cui egli ne era a capo, e quindi alla probabilità che un'opera tanto prestigiosa per richiamo all'antico e grande qualità artistica fosse legata al suo nome, come argomentato da Semoglou. Si tratterebbe, quindi, di un altro caso oltre a quelli citati da Mango tra gli esempi di arte monastica che non avrebbe nulla a che vedere con l'Arte Monastica, ovvero di un'arte che, pur essendo espressione delle scelte estetiche consumatesi tra le mura di un monastero, dimostra che il linguaggio pittorico cui guardavano i monaci per esprimere le verità religiose non fosse solamente quello grafico e ieratico.

Negli ultimi trentacinque anni è andato dunque configurandosi un panorama ben più complesso rispetto a quello che si paventava fino alla metà del Novecento, quando si considerava l'arte monastica come un lessico di forme decrepite dagli occhi a fior di testa[172]. Come osservato prima da Grabar e quindi da Mango, tra l'istituzione monastica e il cosiddetto stile monastico non c'è alcuna relazione che possa essere osservata partendo dai dati dell'archeologia[173]. Anche in questo caso non è una scuola monastica all'interno del monastero ad aver realizzato l'affresco di Deir es Sourian, bensì un *atelier* convocato dall'igumeno che aveva compiuto una scelta estetica ricercata, in contraddizione con l'etichetta affibbiata alla categoria dagli eruditi di inizio Novecento.

Un altro documento interessante da questo punto di vista è l'icona a encausto della *Vergine con il Bambino e due angeli tra i Santi Teodoro e Giorgio* (Fig. 2).

K.C., *Deir Al-Sourian – The Annunciation as part of a cycle?*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 129-132; VELMANS T., *Quelques traits significatif du style dans l'Annonciation au Monastère des Syriens*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 141-145; INNEMÉE K.C., *New discoveries at Deir al-Surian, Wadi al-Natrun*, in *Ägypten und Nubien in Spätantiker und Christlicher Zeit. 1. Materielle Kultur, Kunst und Religiöses Leben*, Akten des 6. Unternationalen Koptologenkongresses (Münster, 20.-26. Juli 1996), Wiesbaden 1999, pp. 213-223.

[172] Mi piace citare in questo caso il gergo provocatorio di Roberto Longhi: LONGHI R., *Giudizio sul Duecento*, "Proporzioni", II (1948), pp. 5-54, in modo particolare p. 24.

[173] MANGO C., *Lo stile cosiddetto monastico*, cit., p. 54.

L'icona è una delle più note conservate al Sinai[174] e anche una delle più antiche, essendo datata tra VI e VII secolo[175]. È proprio la varietà degli stili utilizzati nella sua realizzazione che provoca l'oscillazione delle date. Se infatti le figure degli angeli sono esempi altissimi di pittura ellenistica, fatti di trasparenze e tecnica pittorica impressionistica, i due Santi ai lati della Vergine destabilizzano per la loro fissità, per l'aspetto ieratico dei volti in cui barba e capelli sembrerebbero appartenere a un cifrario di forme nato esausto. Già Kitzinger[176] aveva osservato che vengono raggiunti da questo pittore esiti stilistici differenti, declinando la tecnica pittorica di tradizione ellenistica in maniera consapevole, a seconda delle figure dipinte. Gli angeli sono stati realizzati utilizzando uno stile che esprimesse al massimo grado la loro consistenza ignea. I Santi militari invece erano stati rappresentati con lo sguardo fisso su Dio: "nella sua rappresentazione dei santi – queste persone consacrate che erano le guide dei fedeli verso la divinità – l'artista ricorreva a molti espedienti dello stile astratto"[177]. Che l'icona non possa essere datata oltre l'età giustinianea sembra suggerito anche dalla vicinanza stilistica di Teodoro Stratilate (Fig. 2) con un frammento di tessuto copto del IV secolo conservato al Fogg Art Museum di Cambridge, che Rutschowscaya[178] ipotizzava provenisse da Akhmim (Fig. 3). Anche se il volto del Santo in tessuto appare leggermente scorciato, analoghi sono i dettagli della piccola bocca, delle guance rosate, e soprattutto delle ombre che evidenziano i grandi occhi a mandorla i cui contorni sono rinforzati da sfumature brune, rosa e celesti, intrecciate come i fili di lana che le compongono. Le folte sopracciglia che sembrano scivolare ombreggiando i fianchi del naso, evidenziano ancora di più lo sguardo del Santo, fulcro del ritratto. La varietà degli stili utilizzati per la realizzazione dell'icona del Sinai dimostra che le maestranze detenevano tecniche pittoriche funzionali ai soggetti che andavano a rappresentare.

Alcuni frammenti degli affreschi che decorano le cappelle di Apa Geremia a Saqqara mostrano uno stile decisamente meno sobrio rispetto alla media della decorazione pittorica di questo monastero, come di quello di Apa Apollo a Bawit. Basta osservare i volti della Vergine e della coppia di arcangeli ritratti entro medaglione nel lato Est della cappella B[179] per notare quanto traspaia dei modelli

[174] GALAVARIS G., *Early Icons at Sinai (from the 6th to the 11th Century)*, in *Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, a cura di K.A. Manafis, Athens 1990, pp. 91-101, in modo particolare p. 94, fig. 4; WEITZMANN K., *The Monastery*, cit., pp. 18-21, pl. IV-VI e XLIII-XLVI.

[175] KITZINGER E., *L'arte bizantina*, cit., p. 132 (1ª edizione: *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, London 1977) datava l'icona al VII secolo come Weitzmann, mentre secondo SOTIRIOU G. e M., *Icones du Mont Sinaï*, cit., p. 235, l'icona andava anticipata al VI secolo.

[176] *Ivi*, pp. 131-133.

[177] *Ivi*, p. 133.

[178] RUTSCHOWSCAYA M.-E., *Tissus Coptes*, Paris 1990, pp. 138-139.

[179] QUIBELL J.E., *Excavations at Saqqara (1907-1908)*, (Service des Antiquités d'Égypte), Le Caire 1909, pl. XLVI.

antichi nonostante la superficie pittorica non sia ottimamente conservata (Figg. 6 e 7). Negli occhi grandi ben inquadrati dalle palpebre e dall'arco sopraccigliare si osserva un richiamo ai tondi dipinti sopra il ritratto di Pietro nella nota icona sinaitica[180] del VI secolo (Figg. 8 e 9). Dalla stessa bottega che aveva dipinto questa icona poteva forse provenire anche la testa di donna dipinta su un cofanetto conservato al Museo Copto del Cairo[181] (Fig. 10). Si osservi il modo analogo di dipingere il *maphorion* piegato sotto il collo in un'ansa leggera che incornicia i volti. Questi esempi, assieme a quello di un ritratto di Cristo fanciullo (Fig. 11) realizzato con la tecnica a encausto su cofanetto ligneo[182], conservato a Berlino, mostrano gli esiti di una semplificazione dei modelli antichi memore dell'espressione intensa conferita dai grandi occhi sapientemente ombreggiati, ancora osservabile in un coevo frammento tessile conservato presso il Detroit Institut of Arts[183] (Fig. 12).

Le immagini che animavano la zona absidale erano inquadrate da finte architetture dipinte con vivaci policromie che richiamavano le venature dei marmi. Si trovavano fregi che correvano lungo lo zoccolo dipinto[184] delle cappelle, intarsi lignei abitati da animali e figure umane. Sembra che il ricco repertorio decorativo non recasse disturbo alla sinassi liturgica, né alle pratiche di contemplazione. Anzi, anche attraverso di esso è possibile dimostrare la sensibilità della committenza monastica nei confronti dell'arte ellenistica o ad essa ispirata, prestigioso arredo dello spazio cultuale in cui Dio si manifestava.

Potrebbe provenire proprio da Bawit un frammento di intarsio su legno dipinto raffigurante una coppia di falchi[185] (Fig. 13) conservato a Berlino. È evidente il

[180] WEITZMANN K., *The Monastery*, cit., pp. 23-26, tavv. VIII e X, XLVIII-LI.

[181] Cairo, Museo Copto, testa di donna, pittura a encausto su cofanetto: WESSEL K., *Koptische Kunst, die spätantike in Ägypten*, Recklinghausen 1963, p. 187, fig. 102.

[182] Berlino, Bode Museum, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, inv. num. 6113: ritratto di Gesù Cristo, pittura a encausto su cassettina forse da Panopoli (Akhmim), VI secolo, cm 10, 8 x 11, 1 x 11, 3; *L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme*, catalogo della mostra a cura di M.-H. Rutschowscaya (Paris, Institut du monde arabe, 15 mai-3 septembre 2000; Cap d'Agde, Musée de l'Éphèbe 30 septembre-7 janvier 2001), Paris 2000, fig. 145.

[183] Detroit Institut of Art, testa di donna nimbata, WESSEL K., *Koptische Kunst*, cit., p. 200, fig. 114.

[184] QUIBELL J.E., *Excavations a Saqqara (1907-1908)*, cit., pl. LVIII. Anche nelle decorazioni più essenziali, quelle fitomorfe e geometriche, si può riscontrare la memoria delle tradizioni antiche. Come in quelle dipinte a Saqqara, nel lato ovest della cappella F, dove si leggono decorazioni a foglie d'acero inscritte in losanghe rosse, costituite da filari di alloro. Il pergolato di foglie arricchito dal motivo del *velarium* sottostante è realizzato con una tale freschezza a punta di pennello da far pensare che si trattasse anche qui di maestranze consapevoli del giusto mezzo tra fantasia creativa e tradizione.

[185] Berlino, Bode Museum, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, 19 cm x 36 cm, V/VI s., Bawit?, inv. num. 4785, in *Ägypten Schätze aus dem Wüstensand, Kunst und Kultur der Christen am Nil,* Katalog und Ausstellung herausgegeben vom Gustav-Lübcke-Museum der Stadt Hamm und dem Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesits, Wiesbaden 1996, fig. 93, p. 135. Per la qualità stilistica delle opere copte di gusto

livello stilistico di questo rilievo conservato al Bode Museum e datato tra V e VI secolo. I rapaci sono realizzati in forme naturalistiche che conferiscono ai corpi tensione dinamica e agli sguardi l'espressione eccitata dei predatori. La policromia si è conservata, facendo risaltare nei rossi e negli ocra l'aspetto arcigno e ferino degli animali, collocati davanti a caratteristici tralci dalle foglie a forchetta. Questa peculiarità formale, unita alla composizione entro un finto colonnato, avvicina i falchetti a un frammento ligneo conservato al Louvre in cui è incisa un'anatra (Fig. 14) secondo la medesima sensibilità naturalistica, espressa da una mano sapiente. Un terzo frammento ligneo potrebbe essere unito ai due precedenti, costituendo una sorta di "mini gruppo" afferente alla medesima bottega. Si tratta di un festone abitato conservato al Museo Copto del Cairo (Fig. 15), quasi un festone bucolico in cui si muove una figura di giovane uomo con corta tunica assieme a due uccelli in cui sembra di poter riconoscere uno storno e una quaglia. Il festone, le cui foglie sono lavorate con la medesima forma a forchetta, unisce elementi stilizzati a un marcato gusto naturalistico, cifre stilistiche di una bottega in cui i modelli ellenistici venivano rielaborati in fantasie all'antica su legno policromo. Già Chassinat[186] aveva pubblicato dei frammenti lapidei provenienti dalla cappella A della chiesa sud di Bawit, poi conservati al Louvre, che mostrano il caratteristico festone intrecciato a racemi vitinei. Anche in quel caso, i tralci sono abitati da animali, mammiferi e uccelli, che sembrano colti dal repertorio naturalistico di un disegnatore dal vero: volpi, conigli, fagiani, tortore, tutti raffigurati mentre pasturano o si puliscono la pelliccia. L'insieme di questi frammenti, dipinti, incisi nel legno e ricavati nella pietra suggeriscono che venisse celebrata attraverso di essi la varietà del creato, non intesa in senso simbolico o meramente decorativo, ma come se tutti gli animali si fossero radunati per rendere omaggio a quel Creatore il cui culto si dispiegava all'interno delle pareti da loro strette in vividi fregi. Facendo mente locale sui fusti riccamente lavorati dei pilastri e delle colonne provenienti da Saqqara e Bawit[187], e considerando che, come il frammento dei falchetti conservato a Berlino, anche gli altri lacerti fossero in origine policromi, ne risulta un'immagine dinamica e caleidoscopica della superfici, ben lontana dal rigore di un austero ascetismo. Questo stile plastico può essere pacificamente paragonato a quello che sopravvive della chiesa di San Polieucto[188] a

antichizzante si rimanda anche: RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Quelques rares peintures sur toile de lin à l'époque copte*, "Journal of Coptic Studies", II (1992), pp. 55-62.

[186] CHASSINAT É., *Fouilles à Baouît*, (Mémoires publiées par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. XIII), 2 voll., Le Caire 1911, II, tav. XXXI.

[187] Oltre ai già citati resoconti di scavo, segnalo l'utile libriccino di BÉNAZETH D., *Baouit: une église copte au Louvre*, (Collection solo. Département des Antiquités égyptiennes. XVIII), Paris 2002.

[188] RUSSO E., *La scultura di S. Polieucto e la presenza della Persia nella cultura artistica di Costantinopoli nel VI secolo*, in *La Persia e Bisanzio*, atti del convegno internazionale (Roma, 14-18 ottobre 2002), a cura di A. Carile, (Atti dei convegni Lincei. CCI), Roma 2004, pp. 737-826; BERTELLI C., *Spigolature bizantine in un museo di Milano*, in *Arte lombarda del secondo millennio: saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2000, pp. 16-21;

Costantinopoli. Le nicchie circonfuse di tralci vitinei conservate presso il Museo Archeologico di Istanbul, i cosiddetti pilastri acritani[189] trasportati di fianco alla basilica di San Marco a Venezia, e il repertorio di piante e animali che decorano il *De Materia Medica* di Dioscoride[190], appartenuto alla principessa mecenate Iuliana Anicia, indicano come nella prima metà del VI secolo, tanto negli edifici di commissione imperiale, quanto in quelli di fondazione monastica, si apprezzasse questo stile ricco e prezioso.

Probabilmente anche i rilievi lignei del portale della chiesa di Al-Moâllaqa[191], al Museo Copto del Cairo, avevano nella perduta policromia un ulteriore elemento che, unito alla qualità dell'intarsio, mostrava di provenire da una fresca tradizione naturalistica (Figg. 16 e 17). L'architrave si configura come un altro esempio della complessità dell'arte copta. Il valore paradigmatico del reperto deriva dalla sua qualità artistica e dalla mancanza di riferimenti storici che orientino la comunità scientifica verso un'attribuzione convincente. Ecco che il pezzo è stato datato prima attraverso la qualità della sua realizzazione tecnica dal IV al VI secolo, fino al superamento di una datazione all'età paleobizantina da parte di Leslie Mac Coull[192] che l'avrebbe posticipata al 734-735, dando una nuova lettura

HARRISON R.M, *The church of St. Polyeuctos in Istanbul and the Temple of Solomon*, in *Okeanos: essays presented to Ihor Sevcenko on his sixtieth birthday by his colleagues and students*, a cura di C. Mango e O. Pritsak, (Harvard Ukrainian Studies. VII), New York 1984, pp. 276-279; IDEM, *La scultura marmorea della chiesa di S. Polieucto a Istanbul*, in *XXVI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, (Ravenna, 6-8 maggio 1979), (Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. XXVI), Ravenna 1979, pp. 163-170; IDEM, *Scavi della chiesa di S. Polieucto a Istanbul*, *ivi*, pp. 157-162.

[189] VALENZANO G., *Da Venezia a Iṣfahān e ritorno*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella 2007, pp. 10-14; TIGLER G., *I pilastri "acritani". Genesi dell'equivoco*, in *Florilegium artium. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova 2006, pp. 161-172; MINGUZZI S., *Pilastri cosiddetti acritani*, in *Marmi della basilica di San Marco*, Venezia 2000, p. 161.

[190] Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Mediceus Graecus I. Per la bibliografia si rimanda a: BRUBAKER L., *The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana*, in *Byzantine Garden Culture*, a cura di A.R. Littlewood, Washington 2002, pp. 189-214; *Dioskurides. Codex Vindobonensis Med. Gr. 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*, a cura di H. Gerstiner (Codices selecti phototipice impressi. XII), 2 voll., Graz 1970.

[191] SACOPOULO M., *Le linteau copte dit d'Al-Moâllaka*, "Cahiers Archéologiques", IX (1957), pp. 99-115; BECKWITH J., *Coptic Sculpture, 300-1300*, London 1963, pp. 14, 50 ; RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Woodwork, Coptic*, in *The Coptic Encyclopaedia*, VII, New York 1991, p. 2344; SPIESER J.-M., *À propos du linteau d'Al Moallaqa*, in *Orbis romanus christianusque ab Diocletiani aetate usque ad Heraclium. Travaux sur l'Antiquité tardive rassemblés autour des recherches de Noël Duval*, Paris 1995, pp. 311-320.

[192] MAC COULL S.L.B., *Redating the Inscription of El-Moallaqa*, "Zeitschrift für Papirologie und Epigraphik", LXIV (1986), pp. 230-234, ammetteva però che i riferimenti storici intagliati nell'iscrizione potessero essere letti come indicazioni del V secolo e non dell'VIII, datazione che, anche secondo IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., p. 202 nota 61, sarebbe più convincente in relazione allo stile in cui è realizzato l'architrave e al tenore teologico dell'iscrizione. Concorda e ripropone la

dell'iscrizione che accompagna i rilievi. Anche l'architrave ligneo di Al-Moâllaqa, dunque, rappresenta un documento della sopravvivenza dello stile antico in contesto monastico. Sia che lo si dati in età paleobizantina o mediobizantina, esso è realizzato in uno stile che intaglia forse uno dei documenti più interessanti di quella variante dell'*Ascensione* come teofania metastorica che caratterizzava l'ambiente monofisita[193].

Alla luce degli esempi finora considerati sembra che nell'arte egiziana sia sempre presente un filone ellenistico. È parimenti evidente che lo stile più asciutto e ieratico sia dominante, forse anche perché sopravvissuto in quantità superiore al passare del tempo. Se uno stile essenziale, se non ascetico, era sicuramente molto apprezzato, questo sembra derivare da una precisa scelta di convenienza. Alcuni significativi documenti di pittura e scultura dimostrano, infatti, che era utilizzato uno stile ellenistico anche laddove si dipingevano complesse pitture absidali, impegnative da un punto di vista tanto teologico quanto iconografico, come quelle di *Deir es Sourian*.

Sarebbe interessante studiare nello specifico la presenza di fonti che parlino di *atelier* monastici per verificare se l'assunto di Mango sia realizzato sistematicamente: davvero non esistevano nel medioevo *atelier* monastici? Ma laddove è attestato uno *scriptorium* non è ipotizzabile che i monaci possedessero anche la cultura per preparare e dipingere un'icona?

Per il momento, le fonti che interessano la questione dell'arte monastica sembrano dare ragione a chi sostiene che i santi siano rappresentati in posa frontale perché nella frontalità si esprimono più efficacemente i carismi divini loro concessi: quello taumaturgico, quello contemplativo, quello profetico. Come Gregorio Nazianzeno ricordava di Basilio Magno, che talvolta pregava senza un movimento del corpo, degli occhi, del pensiero, eretto come una stele in onore a Dio e all'altare[194].

Kitzinger[195] ha dimostrato che c'era consapevolezza nell'utilizzare stili differenti per differenti significati e risultati estetici, come si evince anche dall'esperienza di san Dositeo. Secondo Doroteo di Gaza (VI secolo), pur essendo così grande e sublime nel parlare, lui, che era veramente uomo di Dio, in obbedienza al comandamento[196] si piegava alle cose umili anche in questo, preferendo sempre un linguaggio semplice e uno stile disadorno[197]. Non venivano

datazione all'VIII secolo ZIBAWI M., *L'arte copta, l'Egitto bizantino dalle origini al XVIII secolo*, Milano-Parigi 2003, pp. 51-52.

[193] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 201-211, fig. 79, p. 203.

[194] GREGORIUS NAZIANZENUS, *Funebris oratio in laudem Basilii Magni Caesareae in Cappadocia episcopi, Oratio* XLIII, 52, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, C. Sani e M. Vincelli, (Bompiani. Il pensiero Occidentale), Milano 2000, pp. 1084-1085.

[195] KITZINGER E., *L'arte bizantina*, cit., pp. 131-133.

[196] *Lettera ai Romani*, XII, 16.

[197] DOROTHEUS, *Vita sancti Dosithei*, in *Scritti e insegnamenti spirituali. Vita di Dositeo. Insegnamenti spirituali. Lettere e detti*, a cura di L. Cremaschi, (Letture cristiane delle origini. VII/testi), Roma 1980, p. 49.

utilizzati linguaggio disadorno e stile semplice perché non si conoscesse o non si apprezzasse quello grande e sublime. La semplicità poteva apparire come una scelta particolarmente efficace per esprimere messaggi complessi e verità metastoriche, quelle che, secondo il linguaggio ascetico, non erano percepibili con gli occhi di carne, ma con quelli dello spirito. Ma allo stesso tempo l'immagine della Vergine e dei santi, come degli angeli e ancora più di Cristo e della Trinità erano quanto di più prezioso e grande potesse contemplare un monaco. Talvolta vi si piegava uno stile aulico, memore della tradizione antica, talaltra un linguaggio disadorno. La frontalità era figlia della contemplazione di realtà mistiche, non era di per se stessa, e non rappresenta oggi un indice di qualità stilistica, qualità che variava a seconda del contesto e del supporto, disegnando un panorama artistico tale da poter concludere, provocatoriamente, che l'arte monastica non esistesse, se non all'interno di questo o quel monastero e nelle caratteristiche precise e peculiari attraverso cui si esprimeva. L'arte monastica non esiste, o, meglio, non deve esistere come concetto astratto, come categoria a priori della realtà artistica, ma nella multiforme moltitudine in cui si manifesta.

II. *Imitatio Christi* e ascensione mistica: cosa vedono e cosa dipingono i monaci?

Visio missa est.
Tibi apertae sunt portae regni coelorum[1]

Alle origini dell'iconografia teofanica: rapimento estatico e sacerdozio celeste nella tradizione apocalittica giudaico-cristiana

Sono molti gli aspetti dell'iconografia teofanica che possono essere investigati attraverso il filtro della tradizione apocalittica circolata con i testi apocrifi del Vecchio e del Nuovo Testamento. La celebrazione dell'ascensione mistica attraverso i cieli fino al trono divino costituiva infatti il motivo centrale tanto delle pitture quanto della coeva letteratura. La composizione absidale a due registri sovrapposti giustificava nella forma stessa il rapporto tra visione e testimoni della visione[2], ma non solo, perché alla luce della tradizione apocalittica giudaico-cristiana è possibile spiegare la relazione stretta tra la scena raffigurata nell'abside e quanto si realizzava nello spazio antistante.

Il rapporto tra pittura absidale e mistica monastica si consumava su almeno due aspetti tra essi complementari: da un lato c'era il monaco che si faceva testimone della visione eterna, venendo rapito in estasi fino ad essa. Questa esperienza ricalcava quella sviluppata dalla tradizione giudaica e poi cristiana, da Enoch a san Paolo, ma anche da sant'Antonio, Macario e via discorrendo, in un

[1] *Apophtegmata Patrum, Collectio alphabetica, De abbate Zaccaria*, III, in *Patrologia Graeca*, LXV, col. 180 BC: Abba Moses si rivolse all'anziano monaco Zaccaria dicendogli: "vidi Spiritum Sanctum descendentem super te, [...] visio missa est". Un santo vide che sull'altro santo discendeva il carisma profetico dello Spirito, colui che apriva le porte della contemplazione celeste. Il terzo volume degli *Apophtegmata Patrum* è stato pubblicato dalle *Sources Chrétiennes* nell'ottobre del 2005. Esso contiene la raccolta e la traduzione dei detti dei padri del deserto proprio in materia di contemplazione. Appare significativo che quasi un intero volume della collana francese venga dedicato ai carismi profetici dei Padri, significativo in quanto fornisce la misura dell'interesse da essi rivolto all'inveramento celeste e terreno insieme dell'*imitatio Christi*.

[2] MORESCHINI C. e NORELLI E., *Le più antiche apocalissi*, cit., 1995, p. 140: "componente basilare delle apocalissi è la rappresentazione di due livelli di realtà, l'uno accessibile all'esperienza umana, l'altro proprio agli esseri spirituali e conoscibile solo nella misura in cui è rivelato. [...] Tale conoscenza è concessa ad alcuni personaggi privilegiati sia permettendo loro l'accesso al mondo di là, sia mediante una visione o la comunicazione da parte di un inviato".

continuum di rapimenti estatici che legavano i profeti del Vecchio Testamento agli asceti e agli igumeni dei monasteri dell'XI secolo. Dall'altro lato, questa stessa esperienza concessa, come vedremo, a coloro che realizzavano una perfetta *imitatio Christi*, faceva sì che si creassero le condizioni affinché la liturgia celebrata dai santi asceti nelle cappelle monastiche o dai patriarchi nelle cattedrali alessandrine riecheggiasse quella celebrata perpetuamente dalle schiere angeliche. L'oggetto della liturgia era il medesimo: quel Cristo in gloria dipinto nell'abside. Ma era differente la "direzione" della liturgia: quella terrena seguiva un movimento orizzontale verso l'abside, quella celeste invece seguiva un movimento verticale verso quel Sommo che sedeva sul carro dei viventi nell'ultimo cielo. Il movimento orizzontale degli uomini riecheggiava quello verticale degli angeli ed era garantito dai santi che lo celebravano, quegli stessi santi che si erano resi partecipi degli inni eterni cantati dagli "ignei", trasfigurandosi in essi fino alla visione ineffabile.

Quello di Enoch era uno dei più antichi pseudepigrafi[3] del Vecchio Testamento e mostrava di aver ricevuto l'influenza del libro profetico di Ezechiele. Già nel *Libro dei Vigilanti*[4], infatti, veniva sviluppato il tema del paradiso come tempio di cristallo, fuoco e ghiaccio al cui centro sedeva la Maestà di Dio sul trono gemmato, visione misteriosa cui Enoch ascendeva rapito in estasi nel sonno[5].

Anche in *Ezechiele* XL-XLIII veniva descritto minuziosamente il tempio celeste misurato dal profeta durante una visione guidata dall'angelo. Nel capitolo XLIII la gloria di Dio attraversava la porta orientale del tempio e lo riempiva della

[3] *Apocrifi dell'Antico Testamento*, a cura di P. Sacchi, (Classici delle religioni. La religione ebraica), Torino 1981, p. 441: datava le parti più antiche del *Libro di Enoch* tra IV e III secolo avanti Cristo. Le difficoltà connesse con la datazione di questi testi originano dal fatto che circolarono in forma orale e solo successivamente vennero trascritti. HIMMELFARB M., *Ascent to Heaven in Jewish and Christian Apocalypses*, New York-Oxford 1993, pp. 3-8: nell'introduzione al suo volume, Martha Himmelfarb datava il Libro di Enoch tra III e II secolo avanti Cristo. Fino alla scoperta dei rotoli del Mar Morto la cronologia oscillava attorno all'inizio dell'era cristiana, come evidenziato da Sacchi. Questo anche perché il testo era stato oggetto di interpolazioni successive, acquistando una veste cristiana.

[4] *Enoch*, VI-XXXVI: *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., pp. 472-512.

[5] *Enoch*, XIV, 8-24; *Ivi*, pp. 485-487: "e a me così è apparsa la visione: ecco, le nuvole, nella visione, mi chiamavano, ed anche la nebbia. Il corso delle stelle e dei fulmini mi incitava a correre e mi premeva ed i venti, nella visione, mi facevano volare e mi incitavano ad avere fretta. E mi portarono su, nel cielo ed io vi entrai fino ad avvicinarmi a un muro costruito in cristallo, e lingue di fuoco lo circondavano. E (ciò) cominciò ad incutermi spavento. Io entrai nelle lingue di fuoco e mi avvicinai alla grande casa che era costruita in cristallo. E le pareti di quella casa erano come il mosaico di una tavola pittorica in pezzetti di cristallo ed il pavimento (era) cristallo. Il soffitto era come il corso delle stelle e dei fulmini: e in mezzo a loro (vi erano) dei cherubini di fuoco ed il loro cielo (era) acqua. E vi era (fuoco) che bruciava intorno alle pareti e le porte ardevano per il fuoco. Ed io entrai in quella casa calda come il fuoco e fredda come la neve, e all'interno non vi era nulla, né voluttà né vita. Lo spavento e il timore mi colsero e, agitandomi e temendo, caddi faccia a terra e vidi, nella visione, un'altra casa, maggiore di quella, con tutte le porte aperte innanzi a me, e costruita con lingue di fuoco. E, dappertutto, vi era molta magnificenza e grandezza. Il pavimento era fuoco e, su di esso, fulmine; e il corso delle stelle, ed anche il tetto era fuoco ardente".

sua luce: "il suo rumore era come il rumore delle grandi acque e la terra risplendeva della sua gloria"[6]. Il tempio celeste veniva mostrato a Ezechiele perché lo descrivesse nel dettaglio agli Israeliti, affinché loro imparassero "tutti i suoi aspetti, tutti i suoi regolamenti, tutte le sue forme e tutte le sue leggi"[7]. Esso è dunque il modello del tempio terreno, come il profeta è il suo sacerdote, garante della sacralità del culto, secondo il volere divino a lui rivelato. Per quanto riguarda il trono e l'immagine di colui che vi sedeva, Ezechiele ricordava la visione avuta lungo le rive del fiume Chebàr, l'immagine abbagliante e spaventosa che si ritrovava echeggiare nelle parole di Enoch[8].

Quindi l'uomo giusto, il santo che veniva scelto per ricevere la rivelazione, saliva fino alla visione celebrata eternamente dagli angeli: la visione della gloria di Dio che sedeva sul trono di luce, visione di fronte alla quale Enoch cadde bocconi per lo spavento e per la reverenza[9]. Migliaia di angeli circondavano il trono, angeli di cui si udiva la voce[10], poiché cantavano senza sosta inni e lodi rivolti al Creatore. Il tempio infatti ospitava la corte angelica che serviva Colui che vestiva di tunica bianca come la neve, proprio come quella indossata dal gran sacerdote quando una volta all'anno entrava ad officiare nel Santo dei santi[11].

Il tema liturgico è stato particolarmente sviluppato nel *Testamento di Levi*, uno pseudepigrafo interessante proprio in relazione al tema dell'investitura sacerdotale consumata nei cieli[12]. Levi veniva guidato attraverso essi da un angelo che gli descriveva le acque sospese nel primo cielo e la luminosità del secondo[13],

[6] *Ezechiele*, XLII, 2.

[7] *Ezechiele*, XLII, 11.

[8] *Enoch* XIV, 18-20, in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., pp. 486-487: "Io guardai e, all'interno, vidi un alto trono. E il suo aspetto (era) come cristallo e la sua rotondità come il sole splendente e (si udiva) la voce dei Cherubini. Da sotto il gran trono uscivano fiumi di fuoco ardente, e non era possibile guardarlo. Su di esso sedeva la Grande Gloria e la sua tunica era più splendente del sole e più bianca di tutte le nevi".

[9] *Ezechiele*, I, 28; *Isaia*, VI, 5; *Enoch*, XIV, 25; *Testamento di Levi*, II, 9, in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., p. 793: "quando Dio volge il suo sguardo verso di noi, tutti tremiamo: il cielo, la terra e l'abisso si scuotono davanti al volto della Sua maestà". La medesima esperienza è citata nell'*Histoire de Saint Pakhôme et de ses communautés, documents copte et arabe inédites, publiés et traduits*, a cura di E. Amélineau, (Annales du Musée Guimet. XVII), Paris 1889, pp. 105-108 (Testi, p. 202), in cui emerge un topos molto diffuso nella letteratura monastica.

[10] *Enoch*, XIV, 18; *Ezechiele*, I, 24.

[11] HIMMELFARB M., *Ascent to Heaven*, cit., pp. 16-20. Secondo Martha Himmelfarb all'immagine del cielo come vero tempio corrispondeva proprio quella del Padre come sommo sacerdote, e lui, come gli angeli che lo servivano nella liturgia perpetua, vestiva un abito di candido lino, richiesto dalle regole della purezza sacerdotale (*Levitico*, XVI, 4.)

[12] *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., pp. 727-763, in particolare pp. 738-740. Il testo fa parte del *Testamento dei Dodici Patriarchi*, i dodici figli di Giacobbe. Databile a partire dal II secolo avanti Cristo, possiede anche uno strato cristiano.

[13] *Testamento di Levi*, II, 6-9 in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., p. 791.

anticipandogli quanto lo spettava nel viaggio intrapreso[14], affinché ne rivelasse i misteri agli uomini. L'angelo poi descriveva i cieli che andavano dal sommo, dove si trova la grande gloria che è al di sopra di ogni santità, a quelli più bassi, ma ancora popolati da creature angeliche[15]. Gli angeli erano descritti intenti a placare l'ira divina attraverso una liturgia fatta di riti spirituali e incruenti. Infatti l'odore terreno del grasso animale che bruciava sull'altare era sostituito da fragranze mistiche confacentesi alla maestà di Dio: canti e incensi. A questa celebrazione partecipava lo stesso Levi, assurto ad essa in seguito a una nuova visione in cui il ministero affidatogli da Dio gli veniva annunciato da sette uomini vestiti di bianco[16]. L'investitura celeste di Levi si consumava quindi attraverso il rito dell'unzione e della vestizione, simboli di purezza sacerdotale che lo assimilavano a un ministro del sommo Sacerdote che siede nel punto più alto dei cieli[17].

La centralità dei canti angelici[18] e della liturgia celeste nelle apocalissi giudaico-cristiane era stata ampiamente sottolineata da Martha Himmelfarb[19],

[14] Cioè l'incontro con Cristo, ecco perché il testo denuncia uno strato cristiano. *Testamento di Levi*, II, 10, *ibidem*;

[15] *Testamento di Levi*, III, 5-8, *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., pp. 792-793: "Nel cielo sotto di esso ci sono gli arcangeli, che prestano il loro servizio e placano il Signore per tutti i peccati di ignoranza dei giusti. Offrono al Signore un aroma profumato, un sacrificio spirituale e incruento. / Nel cielo sotto ci sono gli angeli che portano le risposte agli angeli del volto del Signore. / In quello ancora sotto ci sono i troni e le potenze, in esso si inneggia incessantemente a Dio".

[16] *Testamento di Levi*, VIII, 2-10, *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., pp. 797-798: "'Alzati e indossa la veste del sacerdozio, la corona della giustizia, il pettorale dell'intelligenza, la stola della verità, il diadema della fedeltà, la mitra [...] della testa [...] e l'*efod* della profezia'. Ciascuno portava un oggetto, me li misero addosso e mi dissero: 'Da ora sii sacerdote, tu e tutta la tua discendenza'". Il primo mi unse con l'olio sacro e mi dette un bastone. Il secondo mi lavò con acqua pura e mi fece mangiare pane e (bere) vino sacro; mi rivestì della stola sacra e gloriosa. Il terzo mi mise una veste di lino simile a un *efod*. Il quarto mi circondò di una fascia simile a porpora. Il quinto mi dette un ramo di grasso olivo. Il sesto mi pose sul capo una corona. Il settimo mi pose sul capo il diadema del sacerdozio mi riempì le mani di incenso, cosicché potessi esercitare il sacerdozio per il Signore Iddio".

[17] *Daniele*, VII, 9; *Enoch*, XIV, 20. Di sette cieli, dunque, i quattro più prossimi a quello contenente la gloria di Dio coincidevano con lo spazio della liturgia celeste. Uno di essi era riservato agli arcangeli che placavano con canti e sacrifici il Signore, uno mostrava le offerte dell'umanità a Dio, il quarto ospitava gli angeli che cantavano preghiere al Padre. Lo stesso angelo che aveva accompagnato Levi spiegandogli la topografia celeste concludeva la sua missione di guida intonando un canto.

[18] *Libro delle Parabole di Enoch*, XXXIX, 7-14, in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., pp. 517-519: "E vidi la loro sede sotto le ali del Signore degli spiriti e tutti i santi e gli eletti, innanzi a lui, splendevano come luce di fuoco e la loro bocca era piena di benedizione e le loro labbra lodavano il nome del Signore degli spiriti e la giustizia, davanti a Lui, non finiva mai. Volli restare colà e la mia anima amò quella residenza [...]. E in quei giorni lodai ed esaltai, con benedizione e laude, il nome del Signore degli spiriti, poiché egli mi aveva confortato con benedizione e lode, secondo la sua volontà. E i miei occhi guardarono a lungo quel luogo ed io lo benedissi dicendo: 'Benedetto, benedetto dal principio fino all'eternità. E davanti a lui non v'è fine. Egli conosce prima che il mondo sia creato, che cosa esso sia e che cosa sarà, nei secoli. Ti benedicono quelli che non dormono e stanno invece in piedi innanzi alla Tua gloria e Ti benedicono, Ti laudano e Ti esaltano dicendo: «Santo Santo Santo, il Signore degli spiriti riempie la terra degli spiriti». E colà i miei occhi videro tutti quelli che non

secondo la quale questi temi trovarono sviluppo nella letteratura Hekhalotica[20], espressione di una mistica giudaica fiorita ai margini dell'ortodossia nello stesso periodo in cui venivano realizzati gli affreschi absidali di Bawit e Saqqara

Le apocalissi "celebrate da moltissimi monaci"

L'utilità di approfondire le caratteristiche dell'iconografia teofanica nell'ambiente monastico copto consiste nella possibilità di giungere alle origini stesse dell'immagine di Dio, tanto sul piano cronologico, in virtù del suo legame con le tradizioni giudaiche, quanto sul piano geografico, essendo proprio l'Egitto a documentare le testimonianze più antiche di questa iconografia. La ricchezza delle fonti egiziane che parlano delle visioni celesti[21] e del loro utilizzo nella quotidianità si sommano alle attestazioni liturgiche che, risalendo alla tradizione giudaica da cui provenivano i monaci alessandrini[22], arriva fino all'XI secolo. La ricchezza della tradizione popolare copta, inoltre, emerge nella decorazione delle pareti vicine all'abside in modo tale da creare una superficie continua di visione e testimoni della visione, garanti della salvezza e visione della stessa come si svelerà alla morte di ciascuno e ancora più con la resurrezione di tutti i corpi. La visione di Dio era

dormivano e stavano in piedi innanzi a Lui e lo benedicevano dicendo: 'Benedetto Tu, benedetto il nome del signore nei secoli'. Ed il mio volto si trasformò fino al momento in cui non potetti più vedere". Se nel *Testamento di Levi* gli angeli dei quattro cieli al di sotto del trono mistico davano ciascuno il proprio contributo alla liturgia celeste, nell'*Apocalisse di Abramo* (*Apocalisse di Abramo*, XVII, 7-17) i canti servivano al protagonista per proteggersi durante l'ascesa, mentre nel *Libro delle Similitudini* Enoch ascoltava e si faceva partecipe di canti angelici intonati dai giusti e dai santi "splendenti come luce di fuoco" innanzi al Signore, inni simili al *trisàghion* udito in cielo da Isaia (*Isaia*, VI, 3).

[19] HIMMELFARB M., *Ascent to Heaven*, cit., pp. 29-46.

[20] La letteratura Heckalotica, cioè "delle sale", raccontava l'attraversamento del palazzo celeste affrontato dal mistico che ascendeva fino al settimo e ultimo cielo, quello dove si collocava il trono della gloria divina. Si trattava di uno degli sviluppi tardi della tradizione apocrifa giudaica, databile intorno al VI secolo dopo Cristo. Per questa parte si rimanda a: SCHÖLEM G., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., pp. 51-94; BUSI G., *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, (I millenni), Torino 1999.

[21] Una "piccola apocalisse" è quella descritta da Abba Teodoro e da un altro anziano monaco negli *Apophtegmata Patrum*, III, 5 e III, 48, in *Les Apophtegmes des Pères. Collection systématique*, cit., I, 1993, pp. 150-153 e pp. 176-177 (Testi, p. 199).

[22] L'idea che il cristianesimo egiziano avesse radici giudaiche venne a svilupparsi a partire dagli anni ottanta del Novecento: *Roots of Christianity*, a cura di B.A. Pearson e J.E. Goehring, (Studies in Antiquity and Christianity. I), Philadelphia 1986; *Tra paganesimo e cristianesimo. L'Egitto nel III secolo*, in *Egitto e società antica*, Atti del Convegno (Torino, 8-9 giugno – 23-24 settembre 1984), a cura di G. Tibiletti, Milano 1985, pp. 247-269; GRIGGS C.W., *Early Egyptian Christianity*, Berkley 1993 (1ª edizione: 1979); *ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΝΑ, Hellénisme, Judaïsme et Christianisme à Alexandrie. Mélanges offerts au P. Claude Mondésert*, Paris 1987; CANNUYER C., *L'ancrage juif de la première Église d'Alexandrie*, "Le monde Copte", XXIII (1993), pp. 31-46. Il rapporto tra giudaismo ed esegesi alessandrina dello spazio sacro è stato approfondito anche da Gertrud van Loon: VAN LOON G.J.M., *The gate of heaven*, cit., pp. 110-124.

dunque al centro di una spiritualità pregna di tradizioni precristiane che s'intrecciavano in una mistica dell'ascensione che attraversava tutta la storia dell'arte dell'alto medioevo. In Egitto, essa si mostrava con caratteri tanto conservativi da farsi specola privilegiata sulle origini stesse di un fenomeno culturale le cui declinazioni mediterranee verranno osservate nel prossimo capitolo.

La fortuna della tradizione apocalittica negli ambienti cristiani è dimostrata dalla diffusione degli apocrifi del Vecchio e del Nuovo Testamento che trattano dell'ascensione celeste[23]. Lo storico Sozomeno di Costantinopoli documentava nella sua *Historia Ecclesiastica*[24] che l'*Apocalisse di Pietro*[25] veniva letta pubblicamente in Palestina. Quanto accadeva nella Palestina del V secolo, tuttavia, poteva considerarsi rappresentativo di un fenomeno ben più ampio, poiché della liceità della pubblica lettura di questo testo durante le funzioni ci si interrogò

[23] HERMAS, *Pastor*, in *Le pasteur*, a cura di R. Joly, (Sources Chrétiennes. LIII bis), 2e édition revue et augmentée, Paris 1968. *Il Pastore di Erma* venne composto tra I e II secolo dopo Cristo. È un testo che si inseriva a pieno titolo nella tradizione pneumatica della Chiesa primitiva presentando tutte le caratteristiche topiche del genere letterario apocalittico: l'uso di simboli, della visione, della narrazione in prima persona, del dialogo impari tra un Rivelatore decisamente loquace e un prescelto davvero timido, missione di apostolato del visionario. L'autore scriveva in una Roma dove esistevano ancora le persecuzioni e le sette gnostiche contro cui egli scagliava i suoi strali. Una città in cui erano disponibili libri della letteratura apocrifa giudaica come Esdra, Enoch, e altri: *Origene. Omelie su Ezechiele*, a cura di A. Normando (Collana di testi patristici diretta da A. Quacquarelli. LXVII), Roma 1987, nota 71 p. 210. È interessante notare che Origene, nelle *Omelie su Ezechiele*, XIII, 3, citava *Il Pastore* come libro degno di fede, da annoverare tra quelli sicuramente ispirati: *Ivi*, pp. 209-210.

[24] SOZOMENUS, *Historia Ecclesiastica* VII, 19, 9 (riga 18), in *Kirchengeschichte, Eingl. zum Druck besorgt und mit Registern versehen*, a cura di J. von Bidez e C.H. von Günther, (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte. L), Berlin 1970, p. 331.

[25] Questa apocalisse del II secolo dopo Cristo inizia dalla visione della Trasfigurazione di Cristo. I cieli si aprivano davanti agli apostoli terrorizzati; seguiva la chiarificazione del destino dell'anima e del perché della creazione. Dio aveva creato gli angeli per la sua stessa gloria, come aveva creato gli uomini e tutta la natura: "è per la sua gloria che ha creato gli angeli, gli arcangeli, le dominazioni, le potenze, i troni, le virtù, i principati, i cherubini, i serafini, a migliaia, a decine di migliaia e miliardi di migliaia. Egli ha inoltre disposto ogni popolo nella sua regione; ed in ogni regione ha posto re, governatori, principi, profeti, e apostoli per ammaestrare e istruire quanti ascoltano la parola del Signore. [...] Questi saranno ricompensati con la gioia e il gaudio nel regno dei cieli, ove ringrazieranno e glorificheranno con gli angeli e con tutte le anime dei giusti, ove ringrazieranno il Signore per sempre, dando onore e gloria a colui che ha creato tutte le cose". *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, 3 voll., Casale Monferrato 1999, III, *Lettere. Dormizione di Maria. Apocalissi*, pp. 341-342. Il destino dei giusti e degli angeli è il medesimo: celebrare in eterno la gloria del Padre trasfigurandosi come Cristo e partecipando della luce divina: "La gloria dei miei giusti davanti al Signore sarà come la gloria del Padre. Il viso degli angeli splende più del sole, le loro corone sono come l'arcobaleno nella stagione delle piogge e sono profumate di nardo; i loro occhi brillano come la stella del mattino; inesprimibile è la bellezza della loro presenza. Le melodie dei loro inni sono come il suono di uno strumento musicale: dolci i loro inni, gradevole e delizioso all'udito è il loro conversare. La loro gioia è senza fine; i loro abiti non sono tessuti, e sono candidi": *Ivi*, pp. 343-344.

almeno dal IV al IX secolo, ovvero dai tempi di Eusebio di Cesarea[26] (265-340 ca.) fino al Patriarca Niceforo[27]. La conoscenza del testo apocrifo e la sua diffusione traspare tuttavia anche in trattati teologici che ne indicano la lettura privata in autori del III e V secolo come Clemente di Alessandria[28] (150 circa-215) e Macario Magnesiaco[29] (400 ca.).

L'*Apocalisse di Paolo*, l'apostolo che salì fino al terzo cielo[30], era attestata a partire dal III secolo dopo Cristo, quando Origene[31] (185-253/254) ne documentava la circolazione assieme a Sozomeno, secondo il quale l'apocalisse era "celebrata da moltissimi monaci" provenienti, con tutta probabilità, da Egitto, Siria e Palestina. Il testo venne forse composto in ambienti che praticavano l'ascesi monastica non oltre la metà del III secolo dopo Cristo e la sua fortuna doveva essere tale da giustificare l'invettiva di Sant'Agostino (354-430 circa) contro "certe persone vuote, con stoltissima presunzione" che "fabbricarono un'*Apocalisse di Paolo* piena di non so quante favole"[32].

I luoghi deputati ad accogliere le anime dei defunti in attesa del giudizio finale occupavano la parte centrale e più consistente sia dell'*Apocalisse di Pietro* che dell'*Apocalisse di Paolo*. Secondo gli apocrifi, infatti, ciascuna anima doveva affrontare due giudizi: il primo non appena si fosse liberata dei vincoli corporei e avesse attraversato indenne un firmamento infestato di spiriti malvagi; il secondo alla fine dei tempi. È il primo tipo di giudizio quello che si faceva oggetto della rivelazione ricevuta dallo pseudo san Paolo. Appena l'anima usciva dal corpo, le si presentava l'angelo che aveva abitato in lei. Che si fosse trattato di un'anima buona

[26] EUSEBIUS CAESARIENSIS, *Historia Ecclesiastica* III, 2, in *Eusebe de Cesarée. Histoire Ecclésiastique*, a cura di G. Bardy, (Sources Chrétiennes. XXXI, XLI, LV, LXXIIIbis), 4 voll., Paris 1952-1971, I, 1952, p. 98.

[27] *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., III, p. 320.

[28] CLEMENS ALEXANDRINUS, *Eclogae Propheticae* XLI, 2 e XLVIII-XLIX, in *Clemens Alexandrinus. Stremata Buch 7. und 8.; Excerpta ex Theodoto; Eclogae propheticae; Quis dives salvetur; Fragmente*, a cura di O. von Stahlin, L. Früchtel e U. Treu, (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte), Berlin 1970, pp. 149 e 150.

[29] MACARIUS MAGNES, *Apocritica* IV, 6, 1 e 16, 3, in *Macarios de Magnésie. Le monogènes*, a cura di R. Goulet, (Textes et traditions. VII), 2 voll., Paris 2003, II, pp. 247 e 283.

[30] *Seconda lettera ai Corinzi*, XII, 1-4: "Bisogna vantarsi? Ma ciò non conviene! Pur tuttavia verrò alle visioni e alle rivelazioni del Signore. Conosco un uomo in Cristo che, quattordici anni fa – se con il corpo o fuori dal corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito fino al terzo cielo. E so che quest'uomo – se con il corpo o fuori dal corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito in paradiso ed udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunziare".

[31] *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., III, pp. 369-371.

[32] Tuttavia, lo stesso padre della Chiesa citava l'apocrifo in relazione a due dei temi in esso trattati: il destino dell'anima del defunto nel periodo intercorrente tra la sua dipartita dal corpo e il giudizio universale e la pausa domenicale dai tormenti eterni spettanti alle anime dei peccatori, stabilita da Dio grazie anche all'intercessione di Paolo.

o cattiva essa doveva comunque attraversare il firmamento infestato di diavoli[33], con minore o maggiore agio in base alla benevolenza dell'angelo custode, che sapeva trattarla in maniera consona alla sua buona o cattiva condotta terrena[34].

Giunta al cospetto del Padre seduto in trono per adorarlo, l'anima veniva giudicata per i peccati commessi, fardello passato al setaccio attraverso la lista di tutte le azioni compiute[35]. Qualora l'anima non avesse superato l'esame sarebbe stata inviata nel cielo dove si trovavano appositi angeli torturatori, incaricati di rendere il soggiorno quanto più terribile possibile, rintuzzando fiamme e moltiplicando i tormenti[36].

Si trattava di testi di grande interesse non solo per documentare la continuità della tradizione apocalittica connessa ad ataviche preoccupazioni popolari, ma soprattutto per le suggestioni che offrivano agli iconografi egiziani. Risulta infatti possibile rintracciare un'influenza diretta di questi testi sull'iconografia, tanto che la più antica attestazione della peculiare categoria degli angeli tormentatori sembra

[33] Come si avrà modo di ribadire, la presenza di spiriti malvagi che saturavano il cielo fino al limite del firmamento sembra rappresentare una caratteristica della tradizione popolare copta, esito di antiche preoccupazioni escatologiche di origine più antica.

[34] *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., III, pp. 392-393: "Dopo che trassero fuori [dal corpo], l'angelo consueto le si pose davanti e disse: 'Anima miserabile, io sono l'angelo che ti fu vicino e riferii ogni giorno al Signore le opere malvagie che hai compiuto di notte e di giorno. Se fosse stato in mio potere, non ti avrei servito neppure un solo giorno: ma non lo potei fare. Il giudice misericordioso e giusto, ci ha ordinato di non desistere dal servire un'anima fino a quando si pentirà; ma tu hai perso il tempo della penitenza. Per te, io sono divenuto un estraneo, e tu per me. Andiamo allora dal giudice giusto. Non ti lascerò prima di sapere che da oggi per te io sono un estraneo'. [...] Mentre stava già per entrare in cielo, le fu imposta una fatica sopra l'altra: l'errore, l'oblio, la mormorazione le andarono incontro con lo spirito di fornicazione e le altre potenze, dicendole: 'Dove vai, anima miserabile? Osi proseguire verso il cielo? Aspetta! Vediamo, infatti, che con te c'è aiuto santo'. Ma l'angelo rispose e disse: sappiate che è un'anima del Signore: egli non la caccerà, né io permetterò che l'immagine di Dio cada in mano al malvagio. Il Signore mi ha sostenuto tutti i giorni della vita dell'anima: egli può ancora sostenermi e aiutarmi. Io non la caccerò fino a quando non sarà giunta davanti al trono del Dio altissimo. Quando la vedrà, egli che ha potere su di lei, la manderà dove vuole".

[35] *Ivi*, p. 391. Al termine di tale operazione Paolo udiva le voci di "mille e mille angeli, arcangeli, cherubini e dei ventiquattro vegliardi, che cantavano inni e glorificavano il Signore, gridando: 'Sei giusto, Signore, giusti sono i tuoi giudizi, non fai alcuna differenza di persone, ma ricompensi ognuno secondo il tuo giudizio'".

[36] THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *Discorso sulla penitenza*, XII, 36 e XVIII, 45, in *Omelie copte*, a cura di T. Orlandi, (Corona Patrum), Torino 1981, pp. 102 e 104. XVIII, 45: "[...] Ma gli angeli aguzzini si adireranno con noi e ci rimprovereranno senza misericordia e ci puniranno sempre più, poiché essi non hanno pietà per avere misericordia delle anime, ma sono inflessibili ed impietosi. Il loro compito è proprio quello di torturare le anime dei peccatori"; XX, 47: "[...] Il pianto del pentimento fa sì che lo Spirito Santo entri nell'uomo e abiti in lui. Per mezzo del pianto del pentimento Dio ti rinnova e ti restituisce purificato il frutto delle tue sofferenze. Non vi è infatti pianto senza conversione; non vi è conversione per coloro che trascorrono la loro vita nelle cattive parole e nelle chiacchiere; né il pentimento abita nell'uomo che è nutrito nell'inganno, ma per mezzo della sofferenza del digiuno e della sete della carne il tuo cuore si umilia e tu cerchi il pentimento e gemi per i tuoi peccati.

proprio quella dipinta nel VI secolo nella cappella XVII di Bawit (Fig. 18). Già l'archeologo francese Cledat[37] aveva riconosciuto proprio uno di questi angeli in quello accucciato al suolo che stringeva tra le mani un oggetto che pareva essere un arpione. Ma i rapporti tra *Apocalisse di Paolo* e cappella XVII sembrerebbero non esaurirsi a questo interessante dettaglio, che permette di ricostruire solo una parte di quanto è scomparso del ciclo pittorico sviluppato lungo le pareti laterali della cappella. Infatti, quando l'angelo che guidava Paolo nella sua ascesa lo condusse al terzo cielo, "quel grande essere vivente alato"[38] vi osservò la forma del paradiso celeste e del paradiso terrestre. Il primo doveva accogliere le anime dei giusti dopo la resurrezione dei corpi[39], il secondo era il giardino paradisiaco dove i beati attendevano la fine dei tempi. Questo luogo era collocato al di là di un mare situato dove le acque superne scendevano fino a cingere la terra stretta dall'oceano così formato, proprio laddove[40] lo collocava e lo dipingeva Cosma Indicopleuste nella sua *Topografia Cristiana*[41] (Figg. 19 e 20). Questa terra ricca di frutti e acque dolci, era stata promessa a quanti, chierici o laici, avessero praticato l'astinenza[42].

[37] CLEDAT J., *Le monastère et la nécropole de Baouît*, (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. XII), tome I, 1-2, Le Caire 1904-1906, pl. L.

[38] GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, III, 17, in *Gregorio Magno, Omelie su Ezechiele*, a cura di E. Gandolfo, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. XVII), 2 voll., Roma 1979-1980, I, 1979, p. 77: parla di san Paolo come di "quel grande essere vivente alato che era salito fino ai segreti del quarto cielo".

[39] *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., III, p. 396: al desiderio di Paolo di vedere il Paradiso, l'angelo sua guida lo innalzava fino al terzo cielo facendogli attraversare una porta d'oro dove erano impressi i nomi dei "giusti che servono Dio di tutto cuore e abitano sulla terra", giusti di cui "non sono scritti soltanto i nomi, ma anche il volto e la somiglianza di coloro che servono Dio si trovano in cielo ed essi sono noti agli angeli: questi, infatti, sanno chi sono coloro che servono Dio di tutto cuore prima ancora che abbandonino il mondo". Enoc ed Elia vanno incontro a Paolo per salutarlo e ringraziarlo del bene che fa agli uomini con la predicazione, necessaria alla loro salvezza.

[40] *Ivi*, pp. 397-398: "[l'angelo] mi portò giù dal terzo cielo nel secondo cielo, e poi nel firmamento e dal firmamento alle porte del cielo: qui, sul fiume che irriga tutta la terra, vi era l'inizio delle sue fondamenta. Interrogai l'angelo dicendogli: 'che cos'è questo fiume d'acqua, signore?'. Mi rispose: 'Questo è l'oceano'. Improvvisamente uscii dal cielo e compresi che è la luce del cielo quella che illumina tutta la terra. Là però la terra è sette volte più splendente dell'argento. Domandai: 'che luogo è questo, signore?'. Mi rispose: 'Questa è la terra promessa. Non hai ancora udito che sta scritto: 'Beati i mansueti poiché erediteranno la terra?'. Dunque, le anime dei giusti dopo che sono uscite dal corpo vengono, nel frattempo, mandate in questo luogo'. Domandai all'angelo: 'Perciò questa terra apparirà prima del tempo?'. L'angelo mi rispose dicendo: 'Quando verrà per regnare il Cristo che tu predichi, allora, per ordine di Dio, la prima terra si dissolverà e apparirà questa terra promessa, e sarà come una rugiada o una nube; poi si manifesterà il Signore Gesù Cristo, re eterno: verrà ad abitare in essa con tutti i suoi santi, regnerà su di essi per mille anni, mangeranno dei prodotti che ora ti mostrerò [...]'". Il firmamento dunque separava il cielo sensibile, quello delle stelle osservabili da occhio umano, dai cieli superiori, indagati da Paolo nel suo viaggio celeste.

[41] STORNAJOLO C., *Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste. Codice Vaticano Greco 699* (Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi. X), Milano 1908.

[42] *Apocalisse di Paolo*, XXII, in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., III, pp. 398-399: "con lo sguardo abbracciai quella terra e vidi un fiume di latte e miele. Sulle sponde del fiume vi erano alberi pieni di frutti: ogni albero portava dodici frutti l'anno, e questi erano vari e diversi. Vidi là palme di

Si trattava dunque dell'Eden, la terra dove abitarono Adamo ed Eva prima del peccato originale e dove si trovava anche la Vergine Maria,

> davanti alla quale duecento angeli cantavano inni. [...] Quando giunse vicino mi salutò dicendo: "Salve, Paolo, amatissimo da Dio, dagli angeli e dagli uomini! Tutti i santi supplicarono, infatti, il mio Figlio Gesù, il mio Signore, affinché tu venissi qui corporalmente per vederti prima che tu te ne andassi dal mondo. [...] A quelli che vengono qui noi domandiamo: chi è colui che vi ha guidato nel mondo? Ed essi ci rispondono: Nel mondo c'è uno che si chiama Paolo il quale annunzia e predica Cristo, e pensiamo che per la potenza e la dolcezza delle sue parole siano molti quelli che sono entrati in questo regno". Ecco che tutti i giusti sono qui dietro me per venirti incontro. A te, Paolo, io dico che sono la prima ad andare incontro a coloro che hanno fatto la volontà del Figlio mio e del mio Signore Gesù Cristo.

Maria era la prima ad essere incontrata nel giardino paradisiaco; seguivano i Patriarchi veterotestamentari, i profeti, Giobbe, Lot, e tutti i giusti da Adamo fino a Paolo stesso. Anche gli apostoli facevano dunque parte di coloro che avrebbero trovato ospitalità nell'Eden fino alla resurrezione dei corpi.

Gli apostoli e la Vergine[43], collocati al di sotto della visione nell'abside della cappella XVII (Fig. 22), richiamano tanto i testimoni dell'ascensione storica di Cristo, come sono rappresentati nelle ampolle palestinesi (Fig. 32), quanto coloro che si trasfigureranno come il Redentore, descritti nell'*Apocalisse di Pietro*[44], quanto ancora quei giusti che attendono il giudizio universale nell'Eden. I frutti[45]

venti cubiti e altre di dieci cubiti; quella terra era sette volte più splendente dell'argento. Gli alberi erano carichi di frutta dalle radici ai rami più alti. Dalla radice di ogni albero fino alla cima c'erano diecimila rami con decine di migliaia di grappoli, ogni ramo aveva diecimila grappoli, e c'erano diecimila datteri per ogni grappolo. Così era pure per le viti. Ogni vite aveva diecimila rami, ogni ramo diecimila grappoli d'uva, e ogni grappolo diecimila acini. Vi erano anche altri alberi, miriadi e miriadi, e i loro frutti avevano le stesse proporzioni. Domandai all'angelo: 'Perché ogni albero porta migliaia di frutti?'. L'angelo mi rispose dicendo: 'Perché il Signore Dio offre doni sovrabbondanti a coloro che ne sono degni. Essi, infatti, di loro spontanea volontà, mentre si trovano nel mondo, afflissero se stessi facendo ogni cosa per il suo santo nome. [...] Quando i giusti usciranno dal corpo vedranno le promesse e i beni che Dio preparò loro'. [...] Io l'interrogai ancora dicendo: 'Solo queste sono le promesse di Dio?'. L'angelo mi rispose: 'Ciò che tu vedi è per gli sposati e per coloro che mantengono la castità del matrimonio, conservandosi continenti. Ai vergini, agli affamati e assetati di giustizia e a quanti si affliggono per il nome del Signore, Dio darà cose sette volte più grandi di queste".

[43] THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *In lode alla Vergine*, XVII, in *Omelie copte*, cit., p. 113 (Testi, p. 196).

[44] *Apocalisse di Pietro*, XX, in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., III, pp. 343-344, Cfr. nota 25.

[45] MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, XVI, 5 (3), in *Pseudo-Macaire, Œuvres spirituelles, I, Homélies propres à la Collection III*, a cura di V. Desprez, (Sources Chrétiennes. CCLXXV), Paris 1980, p. 201: "Le Seigneur cherche un fruit qui appartienne en propre à l'âme; c'est sa volonté même, sa décision, sa foi et sa charité entière qu'elle doit lui remettre, ainsi que sa promptitude aux œuvres bonnes, au-dedans comme au-dehors, autant qu'il est en son pouvoir. C'est cela que le Seigneur attend de nous, avec la tension incessante vers lui; quand il voit cette bonne volonté de l'âme, sa droite tension vers le Seigneur, alors il lui donne la grâce en venant habiter en elle, et alors il accorde

dipinti alle spalle della teoria di figure che decora il registro inferiore della composizione raffigura proprio quella realtà paradisiaca che avrebbe accolto i monaci e tutti i giusti, qualora avessero perseguito un'adeguata *imitatio Christi*, attraverso i sacramenti e l'ossequio degli insegnamenti di coloro che li avevano preceduti: i santi asceti, gli apostoli[46] e gli stessi profeti[47]. La stretta relazione tra spazio celeste e terreno veniva ribadita anche dalle ricche decorazioni che venivano distribuite lungo le pareti dei monasteri, dove si pregustava la realtà edenica indicata dalle palme cariche di frutti che scandivano le superfici tra le celle (Fig. 20).

Le composizioni absidali tra ascensione, trasfigurazione e visione perpetua

André Grabar[48] aveva già indicato la relazione che univa le composizioni absidali di Bawit e Saqqara con l'iconografia dell'*Ascensione*. Da questa riflessione, lo studioso aveva concluso che, come le ampolle palestinesi, anche l'iconografia delle absidi egiziane derivava da perduti monumenti eretti nei *Loca sancta*. Tuttavia, anche l'analisi degli pseudepigrafi circolati in Egitto nell'alto medioevo permette di riscontrare un'ibridazione tra gli episodi della storia di Cristo documentata dai *Vangeli* canonici e la rappresentazione della gloria eterna che compariva regolarmente nelle composizioni absidali. I testi apocrifi, infatti,

à l'âme parvenue à la pleine saison de figues la faveur de porter les fruits de l'Esprit". Per il passo in greco si rimanda ai Testi, p. 195.

[46] Che il santo asceta sia paragonabile agli apostoli è più volte ribadito da CYRILLUS ALEXANDRINUS, *In onore di Atanasio*, I, T4, T6 e VI, L11, in *Omelie copte*, cit., pp. 147, 149 e 154; I, T6: "Ma ora volgiamoci a raccontarvi i miracoli che Dio compì per mezzo di Atanasio – il tredicesimo apostolo –, quando era ancora un diacono".

[47] *Apophtegmata Patrum*, I, 18 ; I, 23; II, 10, in *Les Apophtegmes des Pères. Collection systématique*, cit., I, 1993, pp. 112-115, pp. 114-117, pp. 128-131 (Testi, p. 197) e in *Apophtegmata Patrum, collectio alphabetica, De abbate Dula*, VII, in *Patrologia Graeca*, LXV, coll. 165-166 (Testi, p. 200). WALLIS BUDGE E.A., *Coptic Apocrypha*, cit., pp. 259-330. Anche la *Vita di Pisenzio*, scritta da Giovanni il Presbitero, testimonia il rapporto tra profeti e monaci. Nato probabilmente intorno al 550 d.C., l'asceta trascorreva gran parte delle ore nella sua cella. Egli conosceva a memoria i testi di Ezechiele e Geremia e inoltre poteva citare tutti quelli dei profeti minori. Un altro monaco testimoniò che egli era solito recitare il libro del profeta che di volta in volta andava a trovarlo nella sua cella, e una volta, mentre giaceva a letto malato, andò a fargli visita Elia in persona. Egli naturalmente compiva miracoli toccando i malati con le sue mani, attendendo il giorno in cui si sarebbe liberato dei legami con la terra per trovarsi al cospetto del trono del Padre. Il testo è presente anche nel sinassario etiopico.

[48] André Grabar anticipava già le riflessioni sviluppate successivamente in: GRABAR A., *Images de la théophanie et de la Majesté du Christ dans les absides antiques et romanes*, "Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France", 1943-1944, p. 40. Ne approfondiva i presupposti filosofici ed estetici in: IDEM, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, "Cahiers Archéologiques", I (1945), pp. 15-34. Esponeva in maniera sistematica le riflessioni in merito all'iconografia teofanica in: IDEM, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Iconographie*, Paris 1946, pp. 207-234 e pp. 296-310.

citavano la presenza degli apostoli al cospetto della teofania anche nella versione copta dell'*Apocalisse di Paolo*. Il viaggio celeste dell'apostolo si concludeva con il ritorno nell'orto degli ulivi dove gli altri apostoli decisero di vergare per iscritto la "santa apocalisse per il bene e l'utilità di chi l'ascolterà"[49], intento approvato da Dio, tanto che "mentre si discorreva con gli apostoli, sul carro dei cherubini apparve Cristo nostro salvatore", per salutare gli apostoli colà riuniti e per insegnare loro che uso fare di quel testo[50].

L'ibridazione di iconografia profetica e *Ascensione* storica era inoltre confermata anche in sede liturgica. Secondo la liturgia siriaca, infatti, le letture della festa dell'Ascensione contavano anche il libro di *Ezechiele*, ribadendo il nesso tra visione storica, testimoniata dagli apostoli, e visione mistica, osservata dai profeti[51] del Vecchio Testamento. Da questo punto di vista, dunque, tanto la miniatura del vangelo di Rabbula (Fig. 23), quanto gli affreschi di Bawit e Saqqara costituivano l'esito di influssi provenienti da vari ambiti: liturgico, esegetico e mistico. Attraverso la liturgia e le tradizioni apocrife potrebbe dunque essersi imposta un'iconografia dai caratteri ibridi, stando a quanto documentato da alcuni significativi documenti artistici.

Il tema degli apostoli e della rivelazione dei misteri celesti, infatti, era centrale nell'iconografia teofanica, in quanto davanti ai loro occhi si aprirono le porte dei cieli. La distinzione tra i due registri sovrapposti, quello dei testimoni e quello della teofania, rimaneva sempre rispettata, tuttavia, cambiavano alcuni elementi rilevanti. Le ampolle palestinesi[52] (Fig. 32) mostrano quattro angeli che trasportano al cielo la gloria di Cristo al di sopra del gruppo di apostoli concitati, con la Vergine al centro della composizione. Già la presenza di Maria non corrisponde all'episodio citato nel *Nuovo Testamento*[53], ma si riferisce, piuttosto, all'influsso dell'esegesi patristica sull'iconografia, poiché, come spiegato da Antonio Iacobini[54], essa raffigura il dogma dell'incarnazione.

[49] *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., III, pp. 423-425.

[50] BABRAJ K., *La symbolique des lettre Γ et H dans l'abside de la Cathédrale de Faras et leur lien avec l'art copte*, in *Coptic Studies. Acts of the Third International Congress of Coptic Studies* (Warsaw, 20-25 August 1984), Varsovie 1990, pp. 27-40: quanti leggeranno nei giorni sacri le rivelazioni ricevute da Paolo non vedranno l'inferno, secondo il richiamo alla vita eterna ribadito dalla presenza delle lettere H, numero sacro che indicava la resurrezione, dipinto sulle tuniche degli apostoli.

[51] EPHREM SYRUS, *Hymni in nativitate*, I, 29, 34-37, 40, 47, 51-53, in *Efrem il Siro, Inni sulla natività e sull'epifania*, a cura di I. de Francesco, (Letture cristiane del primo millennio. XXXV), Milano 2003, pp. 120-125, presente nei Testi, p. 183, in cui venivano messe in relazione le visioni profetiche con quelle di tutti i giusti. Per le analogie tra Elia e Cristo, i cui discepoli ricevettero in dono i carismi divini: CYRILLUS HIEROSOLYMITANUS, *Catecheses ad illuminandos*, XXV, in *Patrologia Graeca*, XXXIII, 857B-860A, nei Testi, p. 185.

[52] GRABAR A., *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris 1958.

[53] *Luca*, XXIV, 50-53; *Atti degli apostoli*, I, 6-11.

[54] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 88-89.

Gli uomini in bianche vesti di cui si parla negli *Atti degli Apostoli*[55] compaiono nella miniatura al foglio 13v del Vangelo di Rabbula (Fig. 23) a indicare il ritorno di Cristo nella seconda Parusia, ma non erano raffigurati né nelle ampolle palestinesi, né negli affreschi absidali. Qui, il gruppo degli apostoli distribuito a destra e a sinistra della Vergine appare disposto secondo una teoria di figure frontali con il Libro in mano, in una posa ieratica ben diversa da quella convulsa ed emotivamente espressiva del Vangelo di Rabbula. Era nella resa iconografica del nucleo teofanico che si registravano le maggiori analogie tra *Rabulensis* e pitture absidali. Nella miniatura, infatti, la gloria viene sorretta da due angeli e dal carro divino con il tetramorfo, presenti anche nelle pitture absidali, tra due angeli adoranti. Negli affreschi dunque, la visione profetica sostituiva quella storica, scelta sottolineata dagli angeli celebranti la gloria, disposti a destra e a sinistra della luce divina che circondava Cristo, e dagli astri onnipresenti in queste più antiche attestazioni dell'iconografia teofanica.

La *théophanie-vision* costituiva dunque una complessa commistione di riferimenti vetero e neotestamentari che, secondo Grabar, andava a rappresentare quella visione testimoniata dagli apostoli, dai martiri e da tutti i santi, visione metastorica di cui i primi testimoni furono proprio gli apostoli sorpresi dall'ascensione di Cristo.

Il sommo sacerdote del tempio celeste aprì per primo le porte del suo regno, come chiaramente espresso nella lamina argentea di Sagolašeni[56] conservata presso il Museo d'arte di Tiblisi, in Georgia, lavorata a sbalzo tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo (Fig. 31). I profeti lo avevano già visto seduto sulla gloria, cui potevano ambire tutti i giusti che lo imitavano, affidandosi ai molteplici paradigmi di perfezione presenti nei testi sacri e raffigurati nell'arte, come nell'affresco absidale del XII secolo dipinto nella cappella della Vergine della chiesa del monastero di san Mercurio, al Cairo (Fig. 30).

La maestà divina seduta sul carro dei Viventi

Nell'immagine che fa da fulcro all'iconografia teofanica si dischiude quindi una tradizione precristiana densa di significati. Il Cristo in trono infatti è collocato al centro di una composizione in cui le ruote e il carro costituiscono un tema centrale che merita di essere approfondito non solamente come indizio probante del legame dell'iconografia teofanica con la *Visione di Ezechiele*, ma come autonomi

[55] *Atti degli apostoli*, I, 11: "Uomini di Galilea, perché state a guardare il cielo? Questo Gesù, che è stato tra di voi assunto fino al cielo, tornerà un giorno allo stesso modo in cui l'avete visto andare al cielo".

[56] Tiblisi, Museo d'Arte, Lamina di Sagolašeni, *Ascensione*, sbalzo in argento, X-XI secolo, da *I tesori della Georgia*, a cura di G. Ieni, Milano 1983, p. 193.

luoghi di riflessione mistica, oggetto di contemplazione[57]. Presente in tutte le pitture absidali di Bawit, il carro che sorregge la gloria è riconducibile a due differenti religioni: quella greco-romana e quella giudaica.

Il carro era il mezzo tradizionalmente deputato all'attraversamento dei cieli da parte degli dei olimpi e degli astri. In un cratere attico a figure rosse[58] del V secolo conservato a Ferrara[59] (Fig. 27), il dio Apollo è stato raffigurato come il nocchiero del carro alato. Lo stesso mezzo era quello che veniva utilizzato per l'apoteosi degli atleti, eroizzati con la biga che li trasportava tra i divi. Accogliendo il sovrano armeno Tiridate presso il teatro di Pompei, Nerone volle impressionarlo con la maestosa immagine che lo raffigurava avvolto nell'oro, tra le stelle, alla guida di un carro. L'immagine eroizzata del sovrano, che mescolava gli attributi del dio Sole con quelli di Mitra, è documentata in una placchetta dorata conservata all'Hermitage di San Pietroburgo[60] (Fig. 26). Di ascensione al cielo per le anime dei defunti condotti dal carro aveva scritto già Platone[61], idea ribadita in un papiro sulla morte di Traiano[62], da un sogno premonitore di Settimio Severo[63] e da un brano di Eunapio di Sardi sull'apoteosi di Giuliano l'Apostata[64]. La moneta coniata alla morte di Costantino il Grande, nel 337 (Fig. 28), s'inseriva dunque in questa medesima tradizione antica, con la differenza che s'insinuava timidamente nella tradizione iconografica una *manus Dei* sporta per afferrare il divo. Medesima ambiguità è quella che viene espressa dal mosaico della cripta dei *Giulii* nella necropoli sotto San Pietro a Roma, databile intorno al III secolo dopo Cristo (Fig. 29), in cui potrebbe leggersi tanto l'immagine del carro di Elios quanto quella di Cristo Sole[65].

[57] BUSI G., *Simboli del pensiero ebraico*, cit., p. 124. Sull'esegesi cristiana intorno al carro mistico si veda anche HIERONIMUS STRIDONENSIS, *Commentariorum Homiliae in Ezechielem prophetam prophetam libri quatuordecim*, in *Patrologia Latina*, XXV, coll. 22-23 e coll. 27-28; DIADOCHUS, *Visio*, LXII, in *Diadoque De Photicé, Œuvres Spirituelles*, a cura di E. Des Places (Sources Chrétiennes. V bis), Paris 1966, pp. 122-123. Le citazioni sono contenute nei Testi, p. 197.

[58] *Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma*, catalogo della mostra a cura di A. Bottini (Roma, Colosseo, 22 luglio 2005-8 gennaio 2006), Roma 2005, pp. 144-146.

[59] Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, inv. num. 2891.

[60] *The road to Byzantium. Luxury Arts of Antiquity*, catalogo della mostra a cura di R. Cormack (London, Courtauld Institut of Art, Hermitage Rooms at Somerset House, 30 March-6 September 2006), London 2006, n. 35, p. 140.

[61] PLATO, *Fedro*, 247 B, in *Platone, Fedro*, a cura di F. Trabattoni, (Classici della Filosofia), Milano 1995.

[62] CUMONT F., *L'aigle funéraire d'Hiérapolis et l'apothéose des empereurs*, (Études Syriennes), Paris 1917, pp. 37-71, in modo particolare p. 68.

[63] AELIUS SPARTIANUS, *Historia Augusta, Severus*, XXII, 1, in *Storia Augusta*, a cura di F. Roncoroni, (La storia da vicino), Milano 1972, p. 275.

[64] EUNAPIUS, *Fragmenta Storica*, in *Historici Graeci Minores*, a cura di L. Dindorf (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana), Leipzig 1870, pp. 205-274, 26.

[65] DE MARIA L., *Spunti di inflessione sul programma iconografico del mausoleo dei Giulii nella necropoli vaticana*, Atti del VI Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Venezia, Università Cà Foscari, 20-23 gennaio 1999), a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna, 2000, pp. 385-396; MIZIOLEK J., *Apotheosis, ascensio o resurrectio: osservazioni sull'Helios del Mausoleo dei Giulii sotto la basilica vaticana di S. Pietro*, "Arte Cristiana", LXXXV (1997), 779, marzo-aprile, pp. 83-98.

Se l'immagine del carro su cui sedeva il Re dei cieli potrebbe dunque rifarsi al significato trionfale contenuto nelle fonti succitate, non va trascurato che è piuttosto nella tradizione giudaica della Merkabah[66], che significa appunto "carro", che si possono individuare i temi poi sviluppati dagli esegeti cristiani. Si trattava di una tradizione mistica viva nel VI secolo dopo Cristo, ma con radici nel secolo precedente l'era cristiana. La Merkabah, il carro divino visto da Ezechiele, era una

[66] SCHÖLEM G., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., pp. 51-94. In Egitto, la presenza di gruppi che conservavano e coltivavano una cultura iniziatica fuori dal controllo dell'ortodossia ebraica si esprimeva in circoli periferici che forse praticavano forme rigorose di ascesi e che incentravano il culto attorno alle rivelazioni celesti tramandate agli iniziati. Questi venivano scelti in quanto avevano "scritto in fronte" la loro propensione all'acquisizione della dottrina esoterica. Fisionomica e chiromanzia definivano i nuovi adepti che, all'oscuro dell'ebraismo rabbinico, avrebbero potuto acquistare il nome di Yoredé Merkabah, ovvero di "coloro che discendono dalla Merkabah". Le condizioni di ammissione costituivano esse stesse parte della cultura riservata ai novizi, cultura che andava a unirsi a un complesso di dettagli cosmologici e formule necessarie per l'ascensione del mistico attraverso le sette sfere celesti prima e le sette sale o i sette palazzi celesti poi. Un periodo dai dodici ai quattordici giorni di rigorosa astinenza preparava l'adepto al viaggio estatico, come ricordato anche dal babilonese Gaòn Chày ben Sherirà intorno al Mille: "molti dotti credevano che chi si segnalasse per diverse qualità (così come vengono elencate dalle scritture) e volesse avere la visione della Merkabah, e mirare i palazzi degli angeli dall'alto, dovesse assoggettarsi a una determinata procedura: digiunare per un certo numero di giorni, e porre la testa fra le ginocchia, e bisbigliare molti inni e canti, il cui testo è noto per tradizione". Come grazie alla preghiera monologica recitata dagli esicasti, così l'iniziato s'induceva in uno stato di autoipnosi, di rapimento estatico, e cominciava il viaggio attraverso i cieli. Come gli Arconti gnostici o signori delle sfere dei sette pianeti si opponevano alla liberazione dell'anima dai vincoli terreni, così i guardiani delle porte proteggevano ciascuno dei sette accessi al palazzo che andava attraversato per giungere al trono. Un sigillo magico, una formula che diventava sempre più complessa man mano che si saliva, permetteva il superamento degli ostili custodi delle porte. L'avvicinamento a Dio era ostacolato da una sorta di corrente che, come la tempesta, respingeva il mistico verso il basso, ma non solo, perché le estremità del suo corpo venivano avvolte da fiamme che si facevano sempre più avvolgenti e minacciavano di divorarlo. Sembra proprio che colui che ascendeva verso la Merkabah soggiacesse a una sorta di metamorfosi o trasfigurazione nello stesso senso di quegli ignei, gli angeli, che popolavano i cieli. Le sette sale che il pellegrino celeste doveva attraversare, sale popolate di figure angeliche, facevano apparire i cieli come una vera e propria corte celeste retta da colui il cui trono era collocato nella parte più profonda del palazzo. Le formule magiche imparate a memoria, necessarie per non essere scacciati dagli angeli, venivano raccolte nella letteratura Heckalotica come veri e propri inni e preghiere. Considerati come ispirati, questi inni corrispondevano a quelli cantati dagli angeli e dal trono stesso al loro Sovrano. Colui che partecipava correttamente alle preghiere celesti non veniva scacciato, in quanto i guardiani celesti non si accorgevano che si trattava di un estraneo, anche per il fatto che il pellegrino celeste era avvolto, come loro, da fiamme. Risulta interessante notare che nelle sequenze lunghissime di parole recitate in ritmo monotono, la Qedushà, ovvero il *trisàghion* di Isaia, si ripeteva con costanza al termine di ciascuna serie. Gli inni dei mistici e gli inni degli angeli a guardia del trono si corrispondevano *in toto* e se i pellegrini celesti li intonavano nella salita al cielo, gli angeli ne erano impegnati perpetuamente, in un eterno riecheggiare di Kaddosh Kaddosh Kaddosh, Santo Santo Santo, il ritmo onomatopeico dello sbattere delle loro ali nella liturgia perpetua.

dottrina focalizzata proprio sull'ascensione dell'iniziato attraverso il palazzo celeste fino alla visione del trono divino, nata in continuità con "l'antichissima letteratura esoterica ebraica, rappresentata nel modo migliore dal libro di Enoch"[67]. La sala del trono vi rivestiva un ruolo particolarmente interessante, perché era attorno all'immagine di Dio e alle figure a lui più prossime che questa mistica rivelava le sue peculiarità. Infatti, il carro su cui poggiava il trono vi assumeva un valore cruciale a livello cosmologico in quanto cuore della magnificenza divina, ma anche in senso mistico, come paradigma della perfezione[68] e della possibilità di comunicazione tra "il basso e l'alto", tra il creato e il Creatore[69].

Che il libro di Ezechiele potesse essere percepito come un'introduzione ai misteri celesti era confermato dalle raccomandazioni già presenti in Origene[70]: meglio non leggerlo prima di aver compiuto trent'anni, poiché poteva disvelare dei segreti che potevano anche spingere la curiosità a investigare su quanto non era lecito sapere. La mistica del trono, infatti, definiva l'oggetto della rivelazione dei misteri celesti, in quanto riassumeva in sé la creazione tutta, l'insieme degli opposti raccolti ad di sotto della visione del Creatore[71].

[67] *Ivi*, p. 53. Inoltre ancora: BUSI G., *Simboli del pensiero ebraico*, cit., pp. 223-229 osservava che il carro era veicolo e fine della contemplazione nella tradizione che cominciò a interpretare in chiave esoterica il libro di Ezechiele dal III-IV secolo dopo Cristo. Esso divenne figura della gloria divina e del viaggio misterioso del mistico.

[68] I gradi di avvicinamento a Dio erano paragonabili ad altrettanti gradi di perfezione dello spirito. Il palazzo celeste, come si è visto, era modello del tempio interiore del saggio, che compiva un viaggio mistico dentro sé fino ad accogliere, facendosene vaso, la luce traboccante della *visio Dei* che gli riempiva lo spirito.

[69] BUSI G., *Simboli del pensiero ebraico*, cit., pp. 65-71, parlava della ruota nell'accezione di simbolo solare, data dalla sua stessa rotondità. Inoltre, in quanto simbolo visibile dello scorrere del tempo, la ruota indicava il mutare della sorte e la ruota cosmica possedeva delle caratteristiche che vennero sviluppate fino all'Ottocento. Il senso della ruota venne descritto dal moto della trottola, gioco infantile chiamato dreydl in yiddish, che nel suo turbinare dichiarava proprio che "tutto il mondo è simile alla ruota che si volge", "tutto rotola continuamente e si trasforma da uomo in angelo e da angelo in uomo…da entità superne a entità inferiori e da queste di nuovo alle superne". Il santuario dunque sarebbe il luogo in cui "divino ed umano possono congiungersi: la piccola trottola infantile è metonimia della grande ruota sacra" che è il santuario simbolico.

[70] ORIGENES, *Libri X in Canticum canticorum*, *Praefatio*, in *Origenes Werke*, a cura di W.A. Baehrens, (Die griechischen christlichen Schriftsteller. XXXIII), 12 voll., Leipzig 1899-1968, VIII, 1925, pp. 90-92.

[71] La mistica della Merkabah costituiva la variante ebraica di dottrine sull'ascensione dell'anima circolate in altri ambienti intorno al IV-VI secolo. La conoscenza, o gnosi, necessaria a intraprendere e affrontare il viaggio, sembrava avvalersi sempre di amuleti e formule magiche, viatici che facevano da corredo funerario ai defunti. Il viaggio celeste compiuto in vita dai mistici corrispondeva a quello affrontato dalle anime dei morti: medesimo era il cosmo popolato di spiriti. Può dunque essere interessante leggere alcuni frammenti ascrivibili ad ambienti gnostici egiziani e alla poesia funebre manichea, per leggervi il riecheggiare delle dottrine di ascesa al cielo e di unione mistica con Dio. Per questo tema si rimanda a: *Ecrits Gnostiques, Codex de Berlin*, a cura di M. Tardieu, (Sources Gnostiques et Manichéennes. I), Paris 1984; *Psaumes des errants, Écrits manichéens du Fayyūm*, a cura di A. Villey, (Sources Gnostique et manichéennes. IV), Paris 1994 (Testi, p. 176).

Anche i papiri egiziani contenenti testi magici in copto studiati da Werner Vycichl[72] (1909-1999) offrivano le formule per attraversare i cieli infestati di spiriti maligni, fino a raggiungere i livelli più alti di un cosmo le cui forme corrispondevano proprio al seggio divino. Figura della perfezione raccolta sotto i piedi del Creatore, il carro mistico è composto proprio da una combinazione di trono e carro trasportato da quattro figure angeliche, sotto cui si trovano i sette cieli e i quattordici firmamenti sorretti da quattro colonne poggianti sulla Terra.

Come indicato anche dallo pseudo Dionigi (V-VI s.) nella *Gerarchia Celeste*[73], le ruote mistiche "sono state chiamate Gelgel, termine che, nella lingua ebraica, significa sia 'rotazione' che 'rivelazione'. Le ruote ignee e simili a Dio ruotano in quanto girano perennemente attorno al bene che resta sempre lo stesso, e producono le rivelazioni in quanto svelano l'arcano, elevano ciò che si trova in basso e fanno scendere verso gli esseri inferiori le illuminazioni più alte".

Sono dunque le ruote mistiche a produrre le rivelazioni, in quanto parte mobile del carro, figura che indica la comunione che unisce tra loro le essenze dello stesso rango: gli angeli di Dio con i santi asceti.

Gregorio Magno (535/540-604) aveva sviluppato queste riflessioni nelle sue *Omelie su Ezechiele*. Egli vedeva nel carro dei Viventi la figura della perfezione spirituale simboleggiata anche dalle quattro protomi angeliche e dal trono divino. "Il suo tempio siamo noi"[74], dichiarava Gregorio, e quanti aspiravano a raggiungerlo con la contemplazione non facevano altro che avvicinarsi a Lui come i Viventi alati, facendosi suo trono e muovendosi in accordo con le ruote di fuoco nel testimoniare con la predicazione i misteri che avevano osservato.

La coincidenza del carro con i Viventi nella tradizione giudaico-cristiana faceva sì che a livello iconografico le ruote e le protomi dei Viventi, gli *Zôa*, venissero dipinte quasi come fossero un tutt'uno. Nella miniatura dell'*Ascensione* del Vangelo di Rabbula (Fig. 23), si può notare proprio che il Tetramorfo è strettamente connesso con le ruote infuocate, unione che negli affreschi absidali di Bawit risulta evidente, anche se gli angeli sono collocati secondo una prospettiva radiale attorno alla gloria, quasi fossero i petali di un fiore mistico. L'immagine teofanica era dunque ispirata a quella del *Rex Regum* nella sala del trono, trono mistico interpretato come un insieme articolato di parti in realtà univoche[75], poiché

[72] VYCICHL W., *Magic*, in *The Coptic Encyclopedia*, V, New York 1991, pp. 1499-1509; VIAUX G., *Magie et coutumes populaires chez les Copte d'Egypte*, Sisteron 1978; BETZ H.D., *The Greek Magical Papyri in Translation, Including the Demotic Spells*, Chicago and London 1985.

[73] PSEUDO-DIONYSIUS AREOPAGITA, *De caelesti hierarchia*, XV, 9, in *Pseudo Dionigi l'Areopagita, Gerarchia Celeste, Teologia Mistica, Lettere*, a cura di S. Lilla, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. LVI), Roma 1993, p. 88. Si rimanda ai Testi, p. 204 per la lettura del passo in greco.

[74] GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 956. Per la lettura della citazione completa si rimanda ai Testi, p. 213.

[75] BUSI G., *Simboli del pensiero ebraico*, cit., p. 122, osservava che la contaminazione fra trono e carro era già insita nella visione di *Daniele*, VII, 9: "fiamme di fuoco erano il suo trono e le sue ruote

raffiguravano tutti i perfetti che si trasfiguravano in esso giungendo alle vette della contemplazione, come testimoniato anche da san Macario[76].

Lo spazio absidale era tradizionalmente inteso come luogo di manifestazione del divino. Un manoscritto della British Library, il codice Add. 17265, contiene ai fogli 78r-81r un testo siriaco già tradotto da Jules Leroy[77] che risulta molto interessante ai fini della comprensione dell'iconografia teofanica nel contesto sacrale dell'edificio di culto. Sebbene il manoscritto sia databile al XIII secolo, il testo è stato presumibilmente composto in occasione della fondazione della grande chiesa giustinianea[78] del monastero di Qartāmīn, che rappresentava per il Tûr 'Abdin quello che è la Grande Lavra per il Monte Athos, ovvero la chiesa madre da cui dipendono tutte le altre fondazioni. La traduzione della strofa numero 6[79], in

un fuoco ardente". Citava inoltre un testo rinvenuto nelle grotte di Qumran in cui trono e carro erano oggetto della benedizione angelica come "fulcro dell'intero apparato celeste".

[76] MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, I, II, VI, X, XV, XVII, XXXIII e XLIV, in *Saint Macaire, Les homélies spirituelles*, a cura di P. Deseille, (Spiritualité orientale et vie monastique. XL), Begrolles en Mauges 1984, pp. 89-97, pp. 98-101, pp. 136-139, pp. 154-156, pp. 179-204, pp. 210-216, pp. 296-297, pp. 328-332; in modo particolare: I, 1-2, pp. 89-90: "*La déification du Chrétien (Explication allégorique de la vision décrite par le prophète Ézéchiel)*, Le bienheureux prophète Ézechiel a raconté une vision et une apparition divine et glorieuse qu'il avait contemplée, et il a décrit une vision pleine de mystères ineffables. Il vit en effet dans la plaine un char de chérubin, quatre êtres vivants spirituels, dont chacun avait quatre faces: la première était celle d'un lion, la seconde celle d'un aigle, la troisième celle d'un taureau, la quatrième celle d'un homme. Chaque face était pourvue d'ailes, de sorte qu'on ne distinguait ni partie antérieure, ni partie postérieure. Leur dos était couvert d'yeux, leur ventre également, et il n'y avait en eux aucun endroit qui ne fut plein d'yeux. Et auprès de chaque face, il y avait des roues, imbriquées l'une dans l'autre; et dans les roues, il se trouvait un esprit. Et il vit une apparence d'homme qui était assise sur eux; l'escabeau de ses pieds avait l'apparence du saphir. Le char portait le chérubin, et les êtres vivants portaient le Maître qui les conduisait. Partout où il voulait aller, c'était toujours dans la direction d'un visage. Et il vit sous le chérubin comme une main d'homme qui le soutenait et le portait. 2. Ce que le prophète a perçu comme réel était vrai et indubitable. Cependant, la vision laissait entrevoir une autre réalité, et elle figurait une chose mystérieuse et divine, un mystère caché, en vérité, depuis des siècles et les générations, mais rendu visible dans les derniers temps par la manifestation du Christ. En effet, il a contemplé le mystère de l'âme qui reçoit son Seigneur et devient le trône de sa gloire. Car l'âme qui a été jugée digne de communier à l'Esprit de sa lumière, qui est toute illuminée par la beauté de sa gloire ineffable, laquelle l'a préparée à devenir pour lui un trône et une demeure, – cette âme devient tout entière lumière, tout entière visage et tout entière œil".

[77] LEROY J., *Le Décor de l'église du Monastère de Qartāmīn d'après un texte syriaque*, "Cahiers Archéologiques", VIII (1956), pp. 75-82, per la lettura della traduzione dal siriaco curata da Jules Leroy, si rimanda ai Testi, p. 207.

[78] *Ibidem*: Centro del monofisismo siriaco, il monastero venne fondato nel 397 da Samuele, pupillo di una nobile famiglia. Sotto il suo abbaziato il monastero conobbe una prima espansione, ma durante il secolo successivo divenne tanto importante da attirare l'attenzione dell'imperatore Anastasio che fece costruire la grande chiesa terminata nel 512.

[79] *Ivi*, p. 77: "Et à l'intérieur du temple on bâtit à l'orient trois chambres. La chambre du milieu est le Saint des Saints. Son *autel* est en marbre, long de six empans et demi et large de quatre et demi: il a quatre côtés sur lesquels sont représentées des images: faces d'un lion, d'un taureau, d'un aigle et d'un homme. Et sur la pierre est posé un superbe vase royale: une couronne d'argent l'entoure, avec trois cents médaillons sur lesquels est peinte l'économie de l'Incarnation. Au-dessus de l'autel il y a

modo particolare, permette di riconoscere nell'altare la figura del trono di Dio[80] in terra, poiché luogo in cui veniva consacrato il suo corpo attraverso la benedizione del pane e del vino. La presenza del cherubino al di sopra di esso non faceva che confermare il fatto che la simbologia espressa dagli arredi liturgici rappresentasse una teofania. Certo, si trattava di una teofania ben diversa da quelle del monastero di Apa Apollo a Bawit, ma rispondeva alla medesima simbologia dello spazio absidale, inteso come luogo di manifestazione divina. L'apparizione tra i Viventi e i cherubini sul trono-altare veniva dunque celebrato non solamente nelle preghiere liturgiche[81], ma anche nelle fonti storiche, come questa, o in quelle mistiche, come nel caso delle visioni apparse ai monaci accanto all'altare. Era proprio lo stato di assimilazione agli angeli che permetteva agli asceti, fatti di una sostanza simile a quella angelica, di vedere i propri consimili, come ribadito anche dallo pseudo Dionigi[82].

Il rito di consacrazione monastica secondo la liturgia copta corrispondeva, non a caso, al conferimento di un vero e proprio ἀγγελικοῦ σχήματος, tramite il "rituale della grande vestizione angelica"[83]. Attraverso di essa veniva attribuito al

un chérubin et un ciborium d'airain, supporté et soutenu par quatre colonnes. Sur l'*autel* est un lustre d'or suspendu par une chaîne d'argent". Leroy tradusse con la parola "altare" il corrispettivo siriaco del termine θρόνος. Il siriaco infatti indica con la stessa parola sia l'uno che l'altro: "altare quia in eo est thronus Dei cum in illo corpus Christi τετελεωμένοι consecratur, et accuratius loquendo ut altaris medium in quo discus sacer et calix collocatur".

[80] GRABAR A., *Quelques observation sur le Décor de l'église du Monastère de Qartāmīn*, "Cahiers Archéologiques", VIII (1956), pp. 83-91, in particolare pp. 84 e 85. Commentando questo passo, Grabar osservava il legame tra la fonte e l'iconografia degli *zôdia* di Bawit e Hosios David, legandola alla rappresentazione della *Visione di Ezechiele* che in ambiente siriaco si mostrava sovrapposta all'iconografia dell'*Ascensione*. Anche: GRABAR A., *La "sedia di San Marco" à Venise*, "Cahiers Arquéologiques", VII (1954), pp. 19-34. VALENZANO G., *Cattedra di san Marco*, in *Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati. Tredicesima edizione*, catalogo della mostra a cura di C. Bertelli (Vicenza, Gallerie di Palzzo Leoni Montanari, 25 marzo-11 giugno 2006), n. 16, pp. 117-121.

[81] Si rimanda alla lettura dell'*Anafora della liturgia di san Marco*, della *Preghiera di ringraziamento della liturgia dei siriani giacobiti*, della *Preghiera di ringraziamento della liturgia copta giacobita* e della *Liturgia dei giacobiti abissini, comunemente chiamata l'etiopica, preghiera di ringraziamento* tradotte in inglese: *Liturgies eastern and western being the texts original or translated of the principal liturgies of the church*, a cura di F.H. Brightman, 2 voll., Oxford 1896. Si tratta di testi conservativi testimoniati da manoscritti medievali la cui origine viene fatta risalire al VI secolo circa.

[82] PSEUDO-DIONYSIUS AREOPAGITA, *De ecclesiastica hierarchia*, VI, in *Pseudo Dionigi Areopagita. La Gerarchia Ecclesiastica*, a cura di S. Lilla, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. CLXVI), Roma 2002, pp. 133-141: lo Pseudo Dionigi sottolineava lo stato di perfezione raggiunto da colui che riceveva gli abiti monastici: "il rifiuto dei vecchi abiti e il ricevere di quelli nuovi significa il passaggio da una vita di santità mediocre ad una più perfetta; allo stesso modo che nella santa rigenerazione divina (il battesimo), il cambio di abiti significa la promozione di una vita di purificazione ad uno stato di contemplazione ed illuminazione". Un fondamento "scientifico", nel senso neoplatonico del termine, dell'*imitatio Christi et angelorum* è fornito dallo Pseudo Dionigi anche nel *De caelesti hierarchia*, XIII, 3, in *Gerarchia Celeste, Teologia Mistica, Lettere*, cit., pp. 71-73 (Testi, p. 213).

[83] RAFFIN P., *Le rituels orientaux de la profession monastique*, (Spitualité orientale, série monachisme primitif. IV), Bégrolles en Mauges 1992, pp. 156-157.

monaco un sigillo isangelico[84], che lo assimilava non solo alle creature celesti[85], ma anche agli apostoli e a tutti i santi. Il monaco Hypatios[86] ricordava per l'appunto che, ricevuto il sigillo, venne accolto, in visione, da sant'Antonio in persona, ovvero dal modello di santità non solo egiziano, ma di tutto l'*ordo monasticus*.

I riti orientali della consacrazione monastica confermavano la partecipazione celeste del monaco assunto in cielo, per così dire, finché si trovava ancora in terra, raggiungendo quanti avevano assunto abiti angelici prima di lui. Per questa ragione il monaco partecipava della realtà celeste e si faceva tramite dei rapporti tra cielo e terra, tra spazio cultuale e Dio, come se fosse stato la porta stessa attraverso cui si manifestava la divinità. L'uomo divino che era il monaco testimoniava la discesa degli angeli sull'altare[87], fulcro del culto, in quanto luogo della rivelazione dei misteri celesti[88] e della consacrazione del corpo di Cristo.

[84] *Ivi*, p. 153: "Mets sur toi le sceau du gage du royaume des cieux, qui est le schème saint. Prends sur ton bras le signe de la croix vénérable et salutaire. Marche après notre Seigneur Jésus Christ, le Dieu véritable, afin que tu hérites de la lumière et la vie éternelles, par la puissance de la sainte Trinité, le Père, le Fils et le Saint-Esprit. [...] Met-lui le pallium, en disant: Revêts le vêtement saint et divin des apôtres (cet habit angélique). Chausse-toi de la préparation de l'Évangile, pour fouler aux pieds les serpents et les scorpions et toute la puissance de l'ennemi. [...] Reconnais, mon frère, la mesure de la grâce que tu as atteinte en revêtant l'habit (ou schème) des anges, et en te faisant soldat du Christ, car tu marches à une grande et noble guerre. Avant tout tu t'es renouvelé, et t'en purifié des œuvres méchantes su siècle. Comme l'a dit le grand saint Antoine, père des moines: l'Esprit qui descend sur les saints fonts baptismaux, descend sur l'habit des moines et purifie celui qui se fait moine. Et ce grand saint Antoine poursuit en témoignant qu'il lui a semblé dans un vision que son âme avait quitté son corps; on retenait son âme dans les airs, et on voulait compter avec lui dès son enfance. Mais une voix du ciel dit: Dès son enfance jusqu'au moment où il s'est fait moine, je lui pardonne tout, et je lui remets ses péchés à la cause de son entrée dans la vie monastique".

[85] THEODOSIUS ALEXANDRINUS, *Per la festa del battesimo* VI, 1-3, in *Omelie copte*, cit., pp. 201-232, in cui parla della natura mista, divina e umana insieme, degli angeli (Testi, p. 209).

[86] CALLINICUS, *Vita Hypatii*, LIII, in *Les moine d'Orient*, a cura di A.-J. Festugière, 4 voll., Paris 1961-1965, II, *Les moines de la region de Constantinople: Callinicus, Vie d'Hypatios, Anonyme, Vie de Daniel le Stylite*, 1961, pp. 24-27: "Sachez, mes enfants, que j'ai vu notre Père saint Antoine en compagnie des saints apôtres: il m'a embrassé, m'a béni, puis, après avoir fait une prière, m'a congédié".

[87] PETRUS ALEXANDRINUS, *Sul battesimo*, XXVII-XXX, XXXII, XXXV, XXXVI, 29, in *Omelie copte*, cit., pp. 27-39, per la citazione completa si rimanda ai Testi, p. 181.

[88] WILKINSON J., *From Synagogue to Church, the traditional design. Its beginning, its definition, its end,* London 2002, in particolare il capitolo pp. 51-69 intitolato *Heaven and earth*, in cui lo studioso individuava nella sinagoga tardoantica i medesimi rapporti tra lo spazio sacro e mistico della chiesa. Egli infatti osservava che, a partire dalle più antiche sinagoghe, le proporzioni dell'edificio di culto erano definite in riferimento alla visione di *Ezechiele*, I, per il trono e le schiere angeliche e alla visione di *Isaia*, VI, 3 (*qedushah*) per l'inno trisagico dei serafini, i viaggi celesti dei mistici in cielo, e tutto quanto facesse dell'edificio sacro il riflesso terreno del tempio celeste. La pianta stessa della sinagoga era costruita sul modello del tempio celeste come la liturgia negli edifici di culto cristiani.

Secondo Catherine Jolivet-Lévy[89] le figure del sole e della luna accanto al Creatore negli affreschi absidali delle chiese bizantine sono un attributo della maestà eterna evocata durante la liturgia, come nell'antichità, quando erano associati al divino. La loro presenza appare, inoltre, come uno degli elementi iconografici più stabili delle composizioni, dal momento che si possono leggere tanto nelle absidi di Bawit del VI-VII secolo, quanto negli affreschi cappadoci dal VII all'XI. Anch'essi, dunque, appartengono al bagaglio culturale, e quindi iconografico, ereditato dal cristianesimo dall'antichità greco-romana[90].

Tuttavia, come il carro, anche gli astri sono citati più volte nei testi apocrifi coevi all'elaborazione iconografica della visione teofanica. Infatti, oltre a una conoscenza diretta del tempio celeste, la rivelazione affidata ai giusti meritevoli di ascendere al cielo comprendeva anche i misteri della natura.

Il libro astronomico di *Enoch*[91] descrive nel dettaglio le porte celesti da cui escono tutte le stelle, assieme alle loro orbite, a partire dalla luce maggiore, il sole, quindi la luna e gli astri dotati di un carro[92] grazie al quale si muovono per tutta la lunghezza del cielo. A ciascun astro corrisponde un angelo[93] e quindi a migliaia obbediscono a un capo di nome Uriele[94], supervisore delle armonie celesti.

[89] JOLIVET-LEVI C., *Les Églises Byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

[90] L'immagine della gloria di Dio densa di luce impenetrabile richiama da vicino i misteri sfiorati da Lucio nelle *Metamorfosi* di Apuleio. Quando nella notte il protagonista vide risplendere il chiaro fulgore del sole, si avvicinò agli dèi degli inferi e a quelli del cielo, e li adorò da vicino: APULEIUS, *Metamorphoseon libri XI (Asinus Aureus)*, XI, 23, in *Apuleio, Le metamorfosi*, a cura di L. Nicolini, (Classici Greci e Latini), Milano 2005, pp. 744-747: "Dunque ascolta, e credi, perché questa è la verità: io arrivai fino ai confini della morte e calpestai la soglia di Proserpina, e poi, viaggiando attraverso tutti gli elementi, tornai indietro, e nel pieno della notte vidi il sole brillare di una luce scintillante, e arrivai al cospetto degli dei infernali e degli dei superni e li adorai da vicino". Tuttavia, si avvicinava in maniera più sensibile alle speculazioni di Plotino: PLOTINUS, *Enneades* I, 6, 8, (24-28), in *Plotino, Enneadi*, a cura di R. Radice, (I Meridiani. Classici dello Spirito), Milano 2002, pp. 198-199: "il veggente, prima deve farsi congènere e affine al suo oggetto, e poi applicarsi alla visione; infatti l'occhio non potrebbe mai guardare il Sole se prima non è diventato simile al Sole, e lo stesso è per l'Anima che non può vedere il bello senza prima essersi fatta bella. L'uomo, dunque, assuma in primo luogo la forma divina e divenga del tutto bella, se davvero vuole mettersi a contemplare e Dio e la Bellezza".

[91] *Enoch*, LXXII-LXXXII, in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., pp. 573-600.

[92] BUSI G., *Simboli del pensiero ebraico*, cit., pp. 65-71: quest'immagine del carro che trasporta le stelle richiama l'iconografia classica di Selene ed Elios sul carro che vola nel cielo, ma anche il carro biblico che trasporta la gloria del Padre e che può sollevare i giusti alla sua contemplazione.

[93] COSMAS INDICOPLEUSTES, *Topographia Christiana*, IX, 6, in *La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès III*, a cura di W. Wolska-Conus, (Sources Chrétiennes. CXCVII), Paris 1973, pp. 210-213. L'immagine delle stelle guidate dagli angeli richiama fortemente la miniatura dipinta al foglio 115v del testimone Vaticano della *Topografia Cristiana* di Cosma Indicopleuste, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Greco 699, laddove l'autore analizza proprio il movimento

Assieme all'immagine teofanica concessa al giusto che sale a contemplare i segreti del cielo, vengono dunque rivelate anche le modalità con cui gli astri obbediscono alle leggi stabilite dal Creatore, rispettando un ordine che regna per la vita stessa dell'uomo. Con la loro presenza nel cielo gli astri ammoniscono quotidianamente gli uomini a rispettare il patto sancito da Dio, patto connaturato con l'ordine cosmico di cui la visione teofanica costituisce l'archetipo celeste[95] e che solo l'uomo, in natura, ha spezzato peccando[96].

Anche nell'*Apocalisse di Paolo* gli astri sanciscono il loro ruolo eterno e lo fanno in aperta polemica con l'uomo[97] che, pur avendo il dominio su ogni creatura, pecca più della natura stessa[98].

Strettamente connessa con l'immagine del sole è la gloria che circonda il Padre[99]. Essa compare in forma circolare in tutte le absidi di Bawit, come nel

degli astri con "l'intento di mostrare i percorsi circolari che gli astri muovono per l'intervento degli angeli attraverso l'aria".

[94] *Enoch*, LXXV, 3, in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., p. 583: "l'angelo che il Signore di gloria eterna aveva preposto su tutte le luci del cielo, in cielo e nel mondo, affinché il sole, la luna, le stelle e tutte le creature serve che vanno il giro su tutti i loro carri celesti dominassero sulla faccia della terra e fossero guide al giorno e alla notte".

[95] *Enoch*, II-V, 4, in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., pp. 469-470: "ho investigato tutte le operazioni che (si fanno) nel cielo, in qual modo le stelle non modificano il loro cammino nel cielo, come ognuna sorge e tramonta, sistemate ognuna nel proprio tempo e senza trasgredire il proprio ordine. / Osservate la terra e ponete mente a quel che si fa su di essa, dal principio alla fine, come non si modifica ogni azione visibile del Signore. Osservate la stagione asciutta e quella della piogge, come tutta la terra è piena di acqua, e nuvola rugiada e pioggia si poggia(no) su di essa. [...] / Ho esaminato come gli alberi si coprono del verde delle foglie e fruttificano. Ponete mente a tutto e sappiate in quale modo il Dio vivente ed eterno ha fatto, per voi, tutte queste cose e (come) la Sua opera, davanti a Lui per ogni anno futuro, e tutte le Sue opere Gli obbediscono e non divergono (dai suoi ordini) e tutto, invece, viene fatto così come il Signore ha stabilito. E osservate come le terre ed i fiumi compiono, insieme, la propria funzione. / Voi, invece, non avete adempiuto e non siete stati sottostati all'ordine del Signore, ma (lo) avete trasgredito ed avete offeso la Sua grandezza con le parole grosse ed aspre della vostra bocca immonda. Aridi di cuore, per voi non ci sarà pace".

[96] *Parabole di Enoch*, XLI, 5, in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, cit., p. 521: "E vidi i serbatoi del sole e della luna, da dove uscivano e dove tramontavano – e il loro tramonto è magnifico – e in qual modo uno era più onorato dell'altro e come il loro corso era magnifico e non oltrepassavano l'orbita, non la allungavano e non l'accorciavano da quella che era loro propria e (vidi) come osservavano, l'uno con l'altro, la propria fedeltà al giuramento (nel) quale si trovavano".

[97] Anche nell'apocrifo copto su *Abbatôn, l'angelo della morte*, in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, cit., pp. 427-430, era presente il tema del creato che si ribella all'uomo peccatore in opposizione a tutti gli altri elementi naturali, liberi dal male e operanti in perpetuo il volere divino. Gli angeli inviati dal Padre a raccogliere la terra del Paradiso con cui plasmare l'uomo si sentirono infatti ammonire da quella di non utilizzarla per creare chi avrebbe peccato condannandosi alle pene eterne.

[98] *Ivi*, p. 385.

[99] MATHEWS T.F., *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton-New York 1993, pp. 117-118 osserva che la prima attestazione dell'alone luminoso attorno all'epifania divina era quello raffigurato sull'architrave ligneo detto di Al-Moâllaqa, conservato presso il Museo Copto del Cairo. Il fatto che il pannello ligneo sia databile al V secolo e che porti incise delle iscrizioni di significato antiariano prese dal *Discorso contro gli Ariani* di Atanasio non faceva che confermare il legame tra la gloria luminosa e il rilievo ligneo come manifesto della natura divina di Cristo negata

mosaico dalla luce smeraldina che inquadra la figura di Cristo seduto tra Pietro e Paolo nelle catacombe di Santa Domitilla a Roma (Fig. 34), databile fra 366 e 384[100], e ancora nella *Maiestas* della porta di Santa Sabina a Roma[101] (V sec.) e nel mosaico absidale di Hosios David a Salonicco[102] (prima metà del VI sec.).

La miniatura del manoscritto Vaticano Greco 699 che raffigura la *Visione di Ezechiele* (Fig. 72) ne dà un'immagine dettagliata, grazie anche all'utilizzo di didascalie che indicano la "gloria color zaffiro"[103], che emette una luce "simile allo splendore dell'arcobaleno"[104], dipinta come un cerchio composto da tredici linee di colori differenti finalizzati a indicare l'aspetto ineffabile della radiazione composta da "apparenza di fuoco", "apparenza di metallo" e "apparenza di zaffiro".

Già Enoch aveva parlato dell'aspetto della grande gloria di Dio la cui rotondità era come quella del sole splendente, centro di una visione tanto abbagliante da non poter essere sostenuta[105]. L'immagine della gloria di Dio come sole di giustizia[106]

dagli ariani. Tuttavia, la datazione del rilievo non incontra unanime consenso da parte della comunità scientifica, anche se la datazione al V secolo appare convincente. Per un quadro critico dei contributi scientifici si rimanda a IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., 2000, pp. 201-202, nota 61.

[100] FERRUA A., *"Qui filius diceris et pater inveneris" mosaico novellamente scoperto nella catacomba di S. Domitilla*, "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti", XXXII (1960-61), pp. 209-224; MATHEWS T.F., *The Clash of Gods*, cit., pp. 117-118, fig. 92, p. 122.

[101] KANTOROWICZ E.H., *The King Advent and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina*, "The Art Bulletin", XXVI (1944), 4, pp. 207-231; JEREMIAS G., *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980, p. 80-85; BELTING-IHM C., *Theophanic Images of Divine Majesty in Early Medieval Italian Church Decoration*, in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions. Ten Contributions to a Colloquium Held at the Villa Spelman, Florence*, a cura di W. Tronzo, (Villa Spelman Colloquia. I), Bologna 1989, p. 44; HELLEMO G., *Adventus Domini. Eschatological Thought in 4th-Century Apses and Catecheses*, (Supplement to Vigiliae Christianae. V), Leiden-New York-Kǿvenhavn-Köln 1989, pp. 47-48; CECCHELLI M., *Le più antiche porte cristiane: S. Ambrogio a Milano, S. Barbara al Vecchio Cairo, S. Sabina a Roma*, in *Le porte di bronzo dall'Antichità al secolo XIII*, Roma 1990, pp. 59-69; SPIESER J.M., *Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine*, "Journal des savants", 1991, pp. 48-81; CHRISTE Y., *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements des ses visions synthétiques*, (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques. XV), Paris 1966, pp. 88-89.

[102] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 173-187; WISSKIRCHEN R., *Zum Apsismosaik der Kirche Hosios David, Thessalonike*, in *Stimuli: Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum*, a cura di G. Schöllgen, (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband. XXIII), Münster 1996, pp. 582-594; SPIESER J.-M., *Thessalonique et ses monuments du IVe au VIe siècle. Contribution à l'étude d'une ville paléocrétienne*, Paris 1984, pp. 157-161; NELSON R.S., *The iconography of preface and miniature in the Byzantine Gospel book*, (Monographs on Archaeology and Fine Arts. XXXVI), New York 1980, p. 100; LAZAREV V., *Storia della pittura bizantina*, cit., p. 47, p. 61, nota 61; SNYDER J., *The meaning of the Maiestas Domini in Hosios David*, "Byzantion", XXXVIII (1967), pp. 143-152.

[103] *Ezechiele*, X, 1-17.

[104] *Ezechiele*, I, 28.

[105] *Enoch*, XIV, 18-20.

[106] MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, XVII, 3, in *Saint Macaire, Les homélies spirituelles*, cit., p. 212-213; GREGORIUS NAZIANZENUS, *Orationes*, XXI, 1, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, C. Sani e M. Vincelli (Bompiani. Il pensiero Occidentale), Milano 2002, p. 509.

sembrava inoltre costituire un vero e proprio topos della letteratura monastica, secondo la quale solo se lo sguardo interiore dell'asceta era perfettamente purificato dal peccato poteva contemplare giorno e notte la gloria luminosa di Dio[107]. Macario invitava a cercare il vero Sole[108], come faceva lo pseudo Dionigi parlando della contemplazione priva di ostacoli, "diretta e indeflettibile del raggio ricco ed oltremodo luminoso proveniente dal sole divino"[109]. Sembra, insomma, che la gloria di Dio venisse dipinta tonda perché riferita al sole mistico, o al sommo Sole, il paradigma della purezza ignea cui aspirava la contemplazione monastica[110].

Queste riflessioni sulla forma della gloria, debitrici di una tradizione che affondava le radici negli antichi culti solari, venivano rielaborate in contesto neoplatonico e mistico. Esse hanno trovato una tarda realizzazione nell'immagine del Salvatore dipinto nell'abside della cappella 1 della chiesa Nord del Monastero dei Martiri (Deir al-Chohada) nel deserto d'Esna[111] (Fig. 35). L'affresco, databile alla metà del XII secolo, mostra una gloria sfavillante di linee radiali che partendo dal Cristo si allargano verso l'esterno. Immagine di luce in cui sono collocati anche gli astri, questa gloria incarna il senso di una visione ineffabile celebrata dagli

Del sole spirituale che illuminava il corpo dei santi asceti rendendolo più leggero di quello dei peccatori, parlava anche JOANNES SHMUNIENSIS, *In onore di Antonio*, XIX, in *Omelie copte*, cit., pp. 256-257 (Testi, p. 215).

[107] MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, XVII, 4 in *Saint Macaire, Les homélies spirituelles*, cit., pp. 211-212: "De même que l'œil corporel, s'il est pur, voit nettement et sans cesse le soleil, ainsi l'intellect parfaitement purifié voit-il continuellement la gloire lumineuse du Christ, il est avec le Seigneur jour et nuit, de la même façon que le corps du Seigneur, uni à la divinité, est toujours avec la Saint-Esprit".

[108] MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, XXXIII, 4, in *Saint Macaire, Les homélies spirituelles*, cit., pp. 296-297.

[109] PSEUDO-DIONYSIUS AREOPAGITA, *De caelesti hierarchia*, XV, 8, in *Pseudo Dionigi l'Areopagita, Gerarchia Celeste* cit., p. 87. Per la citazione in greco si rimanda ai Testi, p. 204.

[110] FLAVIUS CLAUDIUS JULIANUS IMPERATOR, *Oratio IV*, 197B, in CUMONT F., *L'aigle funéraire d'Hiérapolis*, cit., pp. 105-106, nota 2: Giuliano l'Apostata parlava proprio dei raggi solari, dotati di un carisma tale da permettere l'ascensione al cielo. Si trattava di un'idea di ascendenza pitagorica già diffusa nei testi delle piramidi. Ai faraoni era infatti possibile salire al cielo montando su un raggio di sole.

[111] Per quanto riguarda gli affreschi che decorano le chiese copte si rimanda a: GABRA G. e VAN LOON G.J.M., *The Churches of Egypt From the Journey of the Holy Family to the Present Day*, Le Caire 2007; ZIBAWI M., *L'arte copta. L'Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo.* Milano-Parigi 2003; VAN LOON G.J.M., *The gate of heaven. Wall Paintings with Old Testament Scenes in the Altar Room and the Hūrus of Coptic Churches*, (Nederlands Historisch-archaeologisch instituut te Instanbul), Leiden 1999; LEROY J., *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, (Publications de *l'Institut français d'archéologie orientale du Caire*), Paris 1982; IDEM, *Les Églises du désert l'Esna*, Le Caire 1974. Si segnalano inoltre alcuni periodici in cui compaiono regolarmente aggiornamenti sugli scavi in corso: "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts" nata recentemente (2004) dal gruppo di ricerca internazionale dell'Università di Leiden; il "Journal of Coptic Studies. Founded by the International Association for Coptic Studies" edita a Lovanio dal 1990; "Le monde Copte. Revue trimestrielle de la culture copte" edita a Parigi dal 1977; si vedano inoltre le seguenti collane: La *Bibliothèque d'études Copte* dell'Istitut Français d'Archéologie Orientale; i *Cahiers de la Bibliothèque Copte*; gli atti dei convegni internazionali pubblicati sotto il nome di *Études Copte* e quelli facenti capo al Centro di studi copti di Varsavia: i *Coptic Studies*.

angeli e dai santi dipinti nell'intradosso dell'arco e nelle nicchie al di sotto della Maestà.

Imitatio Christi *e iconografia teofanica: dall'esperienza di Dio alla sua rappresentazione pittorica*

Da Enoch fino a Niceta Sthetatos e Gregorio Palamas, ovvero dalla tradizione giudaica precristiana fino all'Esicasmo, una serie di pratiche basate sull'imitazione della vita angelica[112], che andavano dal digiuno[113] alla preghiera continua[114], facevano sì che, come gli angeli, anche gli asceti potessero deificarsi fino a giungere alla contemplazione del Creatore e dei suoi misteri[115]. La trasfigurazione descritta da san Macario era quella testimoniata in maniera paradigmatica da Enoch, Levi, dall'*Ascensione di Isaia* e dai mistici della Merkabah. L'asceta o

[112] *Apophtegmata Patrum*, XII, 9, in *Les Apophtegmes des Pères. Collection systématique*, cit., II, 2003, pp. 212-213 in cui un anziano monaco, Abba Lot, mostrava al più giovane che il culmine dell'ascesi consisteva proprio nel diventare proprio "tutto fuoco" come gli angeli (Testi, p. 199). La disciplina necessaria a mondare gli animi da sentimenti e pensieri che non fossero puri era stata oggetto di riflessione ed esercizio attraverso tutta la storia della cristianità. Un quadro molto ampio del tema con i riferimenti alla tradizione filosofica greca è stato affrontato da RAASH J., *The monastic concept of purity of heart and its sources*, in una serie di articoli pubblicati in "Studia monastica", dal 1966 al 1970, in bibliografia. GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 815, sosteneva che ogni uomo giusto portasse dentro sé i carismi di ciascuna delle quattro protomi angeliche: "Omnis etenim electus atque in via Dei perfectus, et homo, et vitulus, et leo simul et aquila est". Per la lettura dell'intera fonte in latino si rimanda ai Testi, p. 210.

[113] ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Epistulae festales* I, 5, in *S. Athanase. Lettre festales et pastorales en copte*, a cura di L.Th. Lefort, (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. CL, CLI), 2 voll., Louvain 1955, I, *textus*, pp. 1-72, II, *translatio*, 1-54, in modo particolare p. 44: "Le grand Moïse, qui parlé avec Dieu et reçut la loi, jeûnait. Semblablement le grand saint Élie, qui mérita de voir Dieu, jeûnait et finalement fut emporté au ciel. Daniel aussi, quoique jeune, qui mérita de connaître les mystères, jeûnait et connut les secrets du roi par une révélation divine. Mais parce qu'il y a un long intervalle (de temps) depuis ce jeûne, et parce que nombreux furent les jours perdant lesquelles ils jeûnèrent, que personne ne s'empresse d'être incrédule, mais plutôt qu'il jeûne et qu'il sache que la vision de Dieu et ses paroles sont capables d'alimenter ceux qui écoutent, et que cela leur tient lieu de nourriture; c'est ainsi que les anges ne se nourrissent de rien d'autre que de la contemplation incessante de la face de Dieu le Père". Si veda inoltre: THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *Discorso sulla penitenza*, XX, 47-52, in *Omelie copte*, cit., pp. 105-106 (Testi, p. 195); *Un Entretien monastique sur la contemplation*, a cura di J.-C. Guy, "Recherches de Science Religieuse", L (1962), 2, pp. 230-241, indicava, attraverso le parole di un anziano monaco, che le attività da svolgere per giungere alla contemplazione erano "un po' di lavoro manuale, un po' di meditazione, un po' di preghiera", conservarsi dai cattivi pensieri e opporsi a quelli che si presentavano. Insomma, una vita misurata e sostanzialmente atarassica.

[114] Illuminante, da questo punto di vista, la testimonianza di Abba Tithoes che quando pregava doveva abbassare repentinamente le braccia levate in alto per non essere rapito in estasi: *Apophtegmata Patrum*, XII, 13, in *Les Apophtegmes des Pères. Collection systématique*, cit., II, 2003, pp. 216-217 (Testi, p. 199).

[115] MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, XLIII, 1, in *Saint Macaire, Les homélies spirituelles*, cit., p. 323: "Nous devenions des 'christs' [...] ayant pour ainsi dire la même substance et le même corps que lui"

chiunque perseguisse l'imitazione di Cristo[116] e degli angeli si trasformava gradualmente attraverso le gerarchie spirituali che riempivano i cieli fino ad annullarsi nel Sole mistico che era Dio[117]. La letteratura monastica è ricca di riferimenti all'imitazione angelica fatti da un lato a celebrazione di quanti avevano raggiunto la perfezione e ottenuto i carismi profetici[118], dall'altro a edificazione e ammonimento[119] di tutti coloro che intendevano imitare i santi monaci per giungere attraverso la loro emulazione a fasi successive di perfezione[120]. Basilio di

[116] GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 996: "la grazia della contemplazione infatti non viene concessa ai più grandi e negata ai più piccoli, ma la ricevono spesso i più grandi, spesso i più piccoli, più spesso gli eremiti, talvolta anche i coniugati". Per la lettura del passo in latino si rimanda ai Testi, p. 199. Gregorio inoltre approfondisce il tema della vita contemplativa che per essere perfetta deve alternarsi a quella attiva: *ivi*, col. 826 e 953. Si rimanda ai Testi, p. 212 per la lettura delle citazioni in latino.

[117] CYRILLUS ALEXANDRINUS, *Esegesi di Apocalisse 7-12, Prologo*, I, in *Omelie copte*, cit., p. 126: "Sono (infatti) un nutrimento le parole di Dio delle quali non ci si sazia mai, specialmente coloro la cui residenza è con Dio, coloro che hanno indossato l'abito del monacato, che hanno reso il loro corpo un santuario del suo nome glorioso in eterno"; TERTULLIANUS, *De anima*, IX, 4, in *Tertulliano. L'anima*, a cura di M. Menghi, (Letteratura universale Marsilio), Venezia 1988, p. 59: Non erano solo i monaci a imitare la vita angelica. Se le fonti dell'ascesi e dell'*imitatio Christi* erano prevalentemente monastiche, va osservato che si trattava di forme davvero democratiche di esercizio spirituale che culminavano in altrettante esperienze mistiche, come testimoniò anche Tertulliano: "Vive oggi presso di noi una sorella che ha ricevuto in sorte il dono delle rivelazioni che sperimenta in chiesa attraverso uno stato di estasi spirituale al momento delle funzioni domenicali; essa conversa con gli angeli, a volte con il Signore, e vede e sente i misteri, conosce i cuori di certe persone e ottiene indicazioni sulla cura per quanti ne hanno bisogno". Anche Giovanni Crisostomo sostenne che la visione non costituiva un privilegio monastico, secondo la testimonianza di Simeone il Nuovo Teologo, in: SYMEON NEOTHEOLOGUS, *Catecheses*, V, 122-141, in *Syméon Le Nouveau Théologien, Catéchèses 1-5*, a cura di M.B. Krivochéine e J. Paramelle, (Sources Chrétiennes. XCVI), Paris 1963, pp. 386-389, (Testi, p. 217).

[118] GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 997: "Vediamo i santi operare cose meravigliose, compiere molti prodigi, guarire i lebbrosi, scacciare i demoni, allontanare le malattie dei corpi toccandoli, predire il futuro mediante lo spirito di profezia". Per la lettura del passo in latino si rimanda ai Testi, p. 213.

[119] La ricerca dei carismi profetici, infatti, non doveva mai essere fine a se stessa, perché, così intesa, poteva confondersi con intendimenti diabolici. Essa infatti costituiva l'esito della grazia divina che agiva sul modello di ogni santo asceta: Antonio il Grande, come ricordato da Atanasio in: ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Vita Antonii*, XXXIV, 1-2; XLIII, 1-3; XLIV, 2; LXVII, 1-2; LXXXIV, 1-2, in *Athanase d'Alexandrie, Vie d'Antoine*, a cura di Bartelink G.J.M., (Sources Chrétiennes. CCCC), Paris 1994, pp. 228-229; pp. 252-253; pp. 254-255; pp. 242-255; pp. 304-307. GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 995, raccomandava di rimanere umili anche dopo aver acquisito i doni della contemplazione, come si può leggere nei Testi, p. 213.

[120] Come approfondito dagli studi di Peter Brown per l'*imitatio Christi* nell'agiografia occidentale, così anche nella tradizione dei monaci orientali si imitavano il profeta o il santo locale per giungere a Cristo. Per questi temi si rimanda a: BROWN P.R.L., *The cult of the Saints: its rise and function in Latin Christianity*, (The Haskell lectures of history of religions), Chicago 1981; IDEM, *Society and the Holy in Late Antiquity*, London-New York 1982; *The cult of saints in late antiquity and the Middle Ages: essays on the contribution of Peter Brown*, a cura di J. Howard-Johnston e P.A. Hayward,

Cesarea[121], *vita angelica negotiator*[122], ammoniva i monaci a imitare Mosè, che pregando e digiunando nel deserto aveva ottenuto di poter conversare con Dio (Testi, p. 189) Gregorio Nazianzeno[123] e Gregorio di Nissa[124] volevano imitare Elia sul Carmelo o Giovanni nel deserto (Testi, p. 190). Un testo attribuito dalla tradizione a Teofilo di Alessandria, vescovo della città a cavallo del V secolo, invitava i monaci a contemplare i chiodi del Cristo crocifisso per sopportare le fatiche della vita ascetica e "diventare come Lui"[125]. Gregorio Magno approfondì questo tema nelle *Omelie su Ezechiele* (Testi, p. 209), in cui l'imitazione dei Viventi[126], gli angeli più vicini alla contemplazione e figura di Cristo, diventava un mezzo per annullarsi nella contemplazione del Creatore. "La misura dell'uomo corrisponde a quella dell'angelo"[127], sosteneva Gregorio, tanto che ciascun giusto poteva diventare trono e tempio di Dio. Un dialogo monastico sulla contemplazione[128], databile al VI secolo, insisteva su questi stessi temi ammonendo l'asceta a imitare i profeti, concentrandosi sull'immagine di Dio da loro descritta. Come loro, anche i Padri del deserto venivano sorpresi assorti, con il

Oxford 1999; *Interpreting late antiquity: essays on the postclassical world*, a cura di G.W. Bowersock, P. Brown, O. Grabar, Cambridge 2001.

[121] GREGORIUS NAZIANZENUS, *Funebris oratio in laudem Basilii Magni Caesareae in Cappadocia episcopi, Oratio* XLIII, 52, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, cit., pp. 1084-1085.

[122] BASILIUS CAESARIENSIS, *Sermo de renuntiatione saeculi*, in *Patrologia Graeca*, XXXI, col. 629D: "Tu vero, qui coelestis vivendi ritus amator es, atque angelica vitae negotiator, quique sanctorum Christi discipulorum commilito esse cupis, corrobora te ipsum ad res adversa perferendas". Che asceti ed eremiti imitassero la vita angelica era una convinzione condivisa anche da JOHANNES CHRISOSTOMUS, *In Joannem homilia*, IV, in *Patrologia Graeca* LIX, col. 252, riga 51. Il Crisostomo vi sosteneva che prima della venuta del Salvatore le montagne e le città erano piene di belve e malfattori, ma "[...] dopo [la venuta di Cristo] si sono moltiplicate per monti e valli le celle dei monaci che imitano la vita angelica". Sul ruolo dei monti come abitazione del sacro si veda anche JOHANNES DAMASCENUS, *Oratio in nativitatem sanctae dei genitricis Mariae*, VI, in *S. Jean Damascène, Homélie sur la nativité et la dormition*, a cura di P. Voulet, (Sources Chrétiennes. LXXX), Paris 1961, pp. 60-61. Che la montagna fosse un luogo tanto inospitale, quanto spazio teofanico per eccellenza è ribadito anche dalla poesia del Nuovo Regno (XV-VII secolo avanti Cristo), per cui si rimanda a: SADEK A., *Popular Religion in Egypt*, cit., pp. 118-121.

[123] GREGORIUS NAZIANZENUS, *Orationes*, X, 1, in *Patrologia Graeca*, XXXV, Col. 828, 1, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, cit., pp. 306-307.

[124] GREGORIUS NYSSENUS, *De virginitate*, VI, 1, in *Gregoire de Nysse, Traité de la virginité*, a cura di M. Aubineau, (Sources Chrétiennes. CIX), Paris 1966, pp. 339-341 (Testi, p. 190).

[125] THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *Sulla penitenza*, XXII, in *Omelie copte*, cit., p. 105 (Testi, p. 195). A pagina 108 Orlandi osserva che il testo può essere databile tra VII e VIII secolo, un falso attribuito a Teofilo, quindi, diviso tra un codice smembrato proveniente dalla biblioteca del monastero di San Mercurio presso Edfu e un altro frammentario dalla biblioteca del monastero Bianco.

[126] GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 806, brano in latino presente nei Testi, p. 210.

[127] *Ivi*, col. 958: "nel senso che l'uomo arriva fino a quell'altezza di gloria in cui stabilmente si allietano gli angeli": (Testi, p. 213). Che gli uomini partecipino tutti della natura celeste, frammista a quella terrena, è sostenuto anche nelle Orazioni di Gregorio Nazianzeno: GREGORIUS NAZIANZENUS, *Orationes*, XXXVIII, 11, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, cit., pp. 888-891 (Testi, p. 189).

[128] GUY J.-C., *Un Entretien monastique sur la contemplation*, cit., pp. 230-241 (Testi, p. 205).

volto acceso dalla luce divina[129], riflesso di quel sole di giustizia che contemplavano con gli occhi dello spirito[130].

Imitatio Christi[131] e visione di Dio erano dunque strettamente unite, tanto che i monaci vedevano[132] con i loro occhi interiori[133] quell'immagine ineffabile che dipingevano nelle abisidi come guida e fine della contemplazione.

L'icona di *Cristo con San Mena* al Louvre[134] (Fig. 36) sembra esprimere esattamente il senso delle parole del vescovo alessandrino Atanasio[135], intento a spiegare in qual modo Cristo poteva abitare in chi si esercitava nell'ascesi (Testi, p. 176). Di proporzioni leggermente più piccole di quelle di Gesù, Mena si presenta benedicente con lo sguardo fisso sulla contemplazione delle realtà celesti[136]. La sua

[129] *Apophtegmata Patrum, collectio alphabetica*, in *Patrologia Graeca*, LXV, coll. 95-96 e coll. 371-372, in cui si diceva esplicitamente che i monaci Pambo, Silvano e Sisoes, accesi dalla luce divina, apparivano come il Basileus seduto sul suo trono, esattamente come era accaduto a Mosè ricevendo l'immagine della gloria (Testi, p. 200).

[130] GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 823 (Testi, p. 211), chiama "torce" coloro che perseguono l'*imitatio Christi*. Egli inoltre insiste sullo splendore dello Spirito che illumina i Viventi, come tutti i giusti: *ivi*, col. 824 (Testi, p. 211). *Ivi*, 825: "Hi autem qui amore Domini in praedicationes discurrunt, rotae ejus ignis ardens sunt, quia cum ex ejus desiderio per varia loca discurrunt, unde ipsi ardent et alios accendunt".

[131] CYRILLUS ALEXANDRINUS, *In onore di Atanasio*, III, T19-20, in *Omelie copte*, cit., p. 151: Cirillo ricordava un miracolo di Atanasio, *alter Christus*, che ricalcava da vicino quello compiuto da Cristo nella resurrezione di Lazzaro (Testi, p. 197). Caso analogo quello dell'anziano monaco taumaturgo ricordato ne *Les Apophtegmes Des Pères. Collection systématique*, I, 19, cit., I, 1993, pp. 114-115 (Testi, p. 198).

[132] Che Dio fosse visibile con gli occhi del cuore era un tema ricorrente in Basilio di Cesarea, che invitava i monaci a purificarsi dalla carne. Per la citazione dei passi relativi a questo tema si rimanda ai Testi, p. 188: BASILIUS CAESARIENSIS, *De Spiritu Sancto*, XLVII e LIII, in *L'esperienza di Dio nei padri Greci. Il trattato Sullo Spirito Santo di Basilio di Cesarea*, a cura di E. Cavalcanti, Roma 1984, pp. 174-175, 184-187; IDEM, *Asceticum magnum* XVI, 2-3, in *Patrologia Graeca*, XXXI, col. 960, in *Saint Basile, Les Règles monastique*, a cura di L. Lèbe, Maredsous 1969, p. 85.

[133] Si veda anche nei Testi, p. 185 la citazione di APHRAHAT, *Demonstrationes*, IX, 4, I/ 416, in *Aphraate le Sage Persan, Les Exposés I-XXIII*, a cura di M.J. Pierre, (Sources Chrétiennes. CCCXLIX e XXXLIX), 2 voll., Paris 1988-1989, I, pp. 476-478.

[134] *L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme*, cit., n. 72, pp. 108-109; RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Le Christ et l'abbé Ména*, (Collection solo. Département des Antiquités égyptiennes. XI), Paris 1998; *L'Egypte ancienne au Louvre*, a cura di G. Andreu, M.-H. Rutschowscaya e C. Ziegler, Paris 1997, n. 112, pp. 220-221; RUTSCHOWSCAYA M.-H., *La peinture copte, musée du Louvre*, Paris 1992, n. 39, p. 58. Di un ritratto di Mena dipinto dal tribuno Atanasio si ricordava anche Giovanni di Alessandria, vescovo della città tra 681 e 689: JOANNES ALEXANDRINUS, *In onore di Mena martire*, XLIX, in *Omelie copte*, cit., p. 300: XLIX "[...] E (Atanasio il tribuno) fece una tavola di legno, e vi dipinse l'immagine del santo apa Mena, e vi fece dipingere anche la forma degli animali che aveva visto nel mare, che erano in forma di cammelli, ai suoi piedi, che lo veneravano".

[135] ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Esortazioni ai vescovi e al clero*, XVII, in *Omelie copte*, cit., p. 77 (Testi, p. 179).

[136] *Apophtegmata Patrum*, I, 1, *Les Apophtegmes Des Pères. Collection systématique*, I, 1993, pp. 102-103, in cui un anziano monaco invitava il più giovane a imitare sant'Antonio, che aveva sempre "Dio davanti agli occhi" (Testi, p. 198); celebrava la vita perfetta condotta da Mena il vescovo

condizione di santo viene espressa nei termini di colui che ha compiuto l'*imitatio Christi* tanto da diventare *negoriator Christi*, come espresso dal gesto fraterno del Salvatore che sottolinea l'unione mistica conquistata dal monaco egiziano.

Che i santi diventassero simili a Dio attraverso le ali dello Spirito che li guidavano verso gli ineffabili spettacoli spirituali[137] era un tema topico nelle omelie del fondatore del monachesimo nel Wadi al-Natrun. Macario aveva ricevuto l'investitura celeste per guidare quanti volevano vivere nella casa del *Rex Regum*, cingendo l'abito degli angeli. L'iconografia di San Macario lo raffigura proprio nel momento in cui un cherubino lo rapisce verso misteri celesti, come si vede nell'haykal di San Marco, proprio nella chiesa di Abu Maqar nel Wadi al-Natrun[138] (Fig. 37). Macario ha quasi le medesime dimensioni dell'angelo che gli stringe la mano indicandogli la via per i Misteri, come appare anche in un'icona del XIII secolo conservata al Sinai[139] (Fig. 38), in cui viene ribadita quella famigliarità con gli angeli descritta dai Padri e su cui insistevano le *Omelie spirituali* di Macario. La medesima iconografia dipinta tra 1232 e 1233 nella chiesa di Sant'Antonio (Fig. 39), nell'omonimo monastero[140], è stata condizionata dalla presenza della porticina alla destra della composizione, tuttavia, risulta chiaro che il cherubino stia sollevando il santo pneumatoforo verso quel cielo mistico sul quale si affaccia la parete affrescata: l'abside dipinta.

Atanasio, il figlio degli apostoli che veramente rivestiva Cristo[141], colui che scrisse la *Vita di Antonio*[142], ammoniva i vescovi a condurre un'esistenza degna del ruolo che rivestivano:

> Ricordatevi o sacerdoti che voi siete in mezzo agli angeli sempre, e soprattutto al Signore degli angeli. Io vi assicuro o popolo amante di Dio che ogni volta che il sacerdote sale sull'altare e dà il mistero al popolo, il figlio di Dio con i suoi angeli sale sull'altare e [rimane lì finché] il diacono dice: "andate in pace". [...] Quando il re dei re viene sull'altare, tutto il suo esercito lo segue, gli angeli e gli arcangeli e tutte le schiere incorporee. Qualora dunque il sacerdote compisse tutti questi comandamenti che gli sono stati ordinati, e le raccomandazioni ed i comandi, e si mantenga santo e puro nel suo corpo, se ne andrà dal mondo puro di tutte queste cose e celebrerà anche

JOANNES ALEXANDRINUS, *In onore di Mena martire*, XXII-XXIII, in *Omelie copte*, cit., pp. 289-303 (Testi, p. 216).

[137] MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, XVI, 2 (4), in *Pseudo-Macaire, Œuvres spirituelles*, cit., pp. 184-185 (Testi, p. 194).

[138] VAN LOON G.J.M., *The gate of heaven*, cit., pp. 31-60, in modo particolare pp. 58-60. Gli affreschi pubblicati a colori da ZIBAWI M., *L'arte copta*, cit., sono databili alla metà del XII secolo.

[139] Si tratta di un'icona pubblicata per la prima volta nel volume di BOLMAN E., *Monastic Visions*, cit., New Heaven-London 2002, fig. 6. 25, p. 102.

[140] *Ivi*, fig. 4.19, p. 49.

[141] ATANASIUS ALEXANDRINUS, *Per la festa di Michele, incipit*, in *Omelie copte*, cit., p. 59 (Testi, p. 177).

[142] IDEM, *Athanase d'Alexandrie. Vie d'Antoine*, cit.

nella sua schiera, nella Chiesa dei primogeniti che sono scritti nelle liste dei cieli[143].

Nella parete orientale del santuario di Sant'Antonio, il patriarca Severo è dipinto nella posa benedicente con il Libro in mano, assieme agli altri patriarchi e vescovi (Fig. 40). La frontalità ieratica del santo non fa che ribadire quella del Cristo dipinto sul codice, quasi a voler rappresentare l'idea che il Verbo si manifesti attraverso i suoi ministri, celebranti in cielo e in terra al cospetto di tutti i santi monaci e visionari raffigurati lungo le pareti del coro e della navata e al cospetto di quelli presenti in carne e ossa nello spazio sacro racchiuso dalle pareti perimetrali della chiesa.

La compartecipazione angelica alla liturgia[144] costituiva un tema portante della letteratura monastica. Essa apparteneva già alla tradizione pseudepigrafa e caratterizzava le omelie copte copiate nei monasteri egiziani per tutto il medioevo, poiché attribuite dalla tradizione ai vescovi alessandrini. Già Atanasio di Alessandria osservava come non fosse possibile avvicinarsi all'altare senza essere visti da colui che si trovava sopra di esso[145], quel Cristo che apa Pacomio riconosceva chiaramente perché lo aveva visto durante le molteplici esperienze di contemplazione.

Che i partecipanti alla liturgia cessassero di appartenere alla razza umana per unirsi a Dio era già stato sostenuto da Pietro di Alessandria[146], pieno di timore come i profeti al cospetto di Dio[147], per l'alto compito lui affidato.

Ecco che la contemplazione del monaco chiuso nella propria cella si intrecciava con il tema della teofania liturgica legittimandola: il santo asceta che giungeva all'unione mistica in vita era colui che viveva l'esperienza della liturgia celeste e poteva legittimamente celebrare quella terrena al cospetto di tutti gli angeli e dello stesso Dio, seduto in trono sopra l'altare[148]. Le preghiere e gli inni cantati durante l'eucaristia invocavano e riprendevano quelli cantati *ad perpetuum*

[143] *Lettera agli ebrei*, XII, 23. Citazione da: ATANASIUS ALEXANDRINUS, *Esortazioni ai vescovi e al clero*, XVII, in *Omelie copte*, cit., p. 77, Testi, p. 179.

[144] CYRILLUS ALEXANDRINUS, *In onore di Atanasio*, VI, L11, in *Omelie copte*, cit., p. 154, ricordava che quando "questo santo poneva le mani sull'offerta della *synaxis*, i cherubini solevano venire a posarsi su di essa" (Testi, p. 197).

[145] ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Esegesi di Luca*, XLI, in *Omelie copte*, cit., p. 57: "Forse tu pensi, o uomo, che potrai celarti a colui che conosce la profondità del cuore di ciascuno di noi? Colui che sta sull'altare santo?"; IDEM, *Per la festa di Michele*, XVIII, *ivi*, p. 63 (Testi, p. 177).

[146] PETRUS ALEXANDRINUS, *Sul battesimo*, XXVII-XXIX, in *Omelie copte*, cit., pp. 36-40, (Testi, p. 181).

[147] *Apophtegmata Patrum, collectio alphabetica*, in *Patrologia Graeca*, LXV, coll. 289-290: "Quantum homo a Deo appropinquat, tantum se peccatorem agnoscit. Isaia enim propheta, Deum videns, miserum se affirmabat et immundum".

[148] CYRILLUS ALEXANDRINUS, *In onore di Atanasio*, III, T16, in *Omelie copte*, cit., p. 150: in questo punto dell'*Omelia in onore di Atanasio*, Cirillo definisce la chiesa come "il settimo cielo sulla terra".

dagli angeli nei cieli, partecipando a essi e amplificando la liturgia cosmica al cospetto della teofania, come ricordato anche da Teofilo di Alessandria[149].

La mistica della contemplazione, dunque, sembra raccogliere nella pittura absidale tanto il tema liturgico quanto quello profetico, frutti di una tradizione che affondava le radici nella letteratura apocalittica giudaico-cristiana, coltivata durante l'alto medioevo egiziano dai padri del deserto e dai vescovi di Alessandria. Tutti gli elementi caratterizzanti l'iconografia absidale sembrano dunque trovare spiegazione nel complesso della tradizione apocalittica monastica, orientata a illustrare e spiegare quei medesimi misteri celesti rivelati all'asceta, misteri che apparivano sull'altare al momento della liturgia e che venivano dipinti nell'abside. Come nella sala 6 di Bawit (Fig. 33), le immagini teofaniche illustrano la presenza del Salvatore in trono circondato dagli angeli: prima i viventi[150], la gerarchia lui più vicina, quindi gli arcangeli officianti, dipinti a destra e sinistra della Maestà, angeli che sembrano rintuzzare le fiamme che si levano dalle ruote mistiche. Nella cappella XLV[151] (Fig. 26) si uniscono alla visione del carro divino anche le figure di Pietro e Paolo con il calice e il pane eucaristico[152], a celebrazione della stessa Maestà adorata dagli angeli nell'abside della sala 6 e contemplata dagli apostoli dipinti nella parte sottostante, qui divisi in due gruppi dal profeta Ezechiele. La Vergine, quasi sempre al centro delle composizioni, nel registro inferiore dell'abside, è citata dalle fonti come colei che intercede presso Cristo, non solo nell'*Apocalisse di Paolo*, in cui va incontro a tutti i giusti che la raggiungono

[149] THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *Discorso sulla penitenza*, XXV, in *Omelie copte*, cit., p. 106: "Beati coloro che si affretteranno alla chiesa alla sera e alla mattina sempre, e soprattutto nel momento di ricevere i sacri misteri del corpo e del sangue del Signore Gesù Cristo, perché essi saranno uniti agli angeli nel cielo e li guarderanno faccia a faccia, e canteranno con loro bocca a bocca nella loro lingua: Alleluia".

[150] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 129-170; VELMANS T. e ALPAGO NOVELLO A., *L'arte della Georgia, affreschi e architetture*, Milano-Parigi 1996, pp. 20-21, hanno trattato del tema dell'ibridazione delle differenti gerarchie angeliche alla luce della promiscuità del dettato di Ezechiele. Iacobini inoltre ha offerto un intero capitolo denso di citazioni esegetiche intorno alle conseguenze di tale promiscuità nella patrologia. Dal punto di vista della storia dell'arte ne deriva che gli iconografi non ritenessero utile distinguere chiaramente serafini da cherubini, ad esempio, mescolandone gli attributi in maniera piuttosto libera.

[151] Pietro e Paolo sono stati dipinti anche nella cappella LI dove manca la teoria di apostoli sotto la teofania, come anche nell'abside della cappella XXVI (Fig. 25). La teoria degli apostoli, probabilmente legata alle dimensioni della parete da dipingere, poteva essere omessa dal pittore probabilmente alla luce delle riflessioni finora condotte, ovvero che i monaci stessi erano testimoni di quanto già visto dagli apostoli di cui si sentivano figli. Del ruolo di Pietro, "colui che prese il calice", parlò anche Beniamino di Alessandria, vescovo della città tra 626 e 665: BENIAMINUS ALEXANDRINUS, *Esegesi di Giovanni*, II, 6, in *Omelie copte*, cit., p. 270: "Vuoi sapere perché invitarono i suoi discepoli (alle nozze di Cana)? Io te lo dirò. Invitarono Pietro perché è il primo degli apostoli, affinché quando Gesù avesse compiuto la sua passione sulla croce, Pietro prendesse il posto del vero sposo, il nostro signore Gesù Cristo, e prendesse il calice e lo somministrasse ad ogni uomo col sangue del Figlio di Dio, vita per ciascuno".

[152] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 52-57, in particolare la nota 17.

nell'Eden, ma anche in Teofilo di Alessandria. Nella sua *Omelia in lode alla Vergine*[153], infatti, Maria è detta l'ambasciatrice presso Dio, colei che prega per proteggere i fedeli. Nelle fonti, però, è presente un altro tema, quello dell'incarnazione di Cristo nella Vergine[154], tema tradizionale legato all'interpretazione di *Isaia* VII, 14: "Il Signore stesso vi darà un segno, ecco: la Vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele"[155].

Il tema dell'incarnazione di Cristo è stato declinato in maniera originale nelle fonti monastiche, in relazione, cioè, alla gravidanza mistica del monaco[156]. La Vergine infatti doveva vedere il frutto dello Spirito Santo crescere nelle membra dei monaci, che in quanto tempio divino portavano dentro di loro il trono di Dio[157]. Il tema del trono su cui siede Dio e del ventre della Vergine che lo ha accolto facendosi suo trono, figura di tutti i monaci, è presente in molte delle omelie di Giacomo di Sarug[158], padre siriaco del VI secolo dopo Cristo (Testi, p. 200), facendo pensare a una circolazione dello stesso tema attraverso i *Theotokia*[159], inni alla Vergine entrati precocemente a far parte della liturgia egiziana a partire

[153] THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *Omelia in lode alla Vergine*, XVI-XVII, in *Omelie copte*, cit., p. 113, (Testi, p. 196).

[154] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 88-89.

[155] Questo versetto è citato anche nel Nuovo Testamento da *Matteo*, I, 23 e *Luca*, I, 31 come prefigurazione del concepimento del Salvatore.

[156] MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, XXVIII, 2 (1), in *Pseudo-Macaire, Œuvres spirituelles*, cit., pp. 334-335: "Que la vierge sage reconnaisse donc qu'elle doit avoir en elle le Christ comme Marie; et comme elle (le porte) en son sein, tu dois (le porter) dans ton cœur, et alors tu pourras psalmodier avec intelligence et dire: 'Grâce à ta crainte, Seigneur, nous avons conçu, nous avons connu les douleur, nous avons enfanté l'esprit de salut'. C'est également ainsi que l'a dit l'Ecclésiaste: 'Comme (se forme) l'embryon de la femme enceinte', tel est 'le chemin de l'Esprit'". Per il passo in greco si rimanda ai Testi, p. 195. Si veda inoltre: THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *In lode della Vergine*, XVI, in *Omelie copte*, cit., p. 113, (Testi, p. 196).

[157] JOANNES DAMASCENUS, *Orationes in nativitatem sanctae Dei genitricis Mariae*, X, in *Jean Damascène. Homélie sur la nativité et sur la dormition*, a cura di P. Voulet, (Sources Chrériennes. LXXX), Paris 1961, pp. 72-75: "Maria è il tempio dove la Trinità è glorificata".

[158] JACOBUS SARUGENSIS, *Omelia VI: sulla natività secondo la carne del Salvatore nostro*, VI, 21-51 e VI, 431-442, in *Omelie mariologiche di Giacomo di Sarug. Introduzione, traduzione dal siriaco e commento*, a cura di C. Vona, "Lateranum", XIX (1953), 1-4, p. 196 e p. 209 (Testi, p. 200), in cui Giacomo insiste sull'ossimoro del Dio che regna dal trono retto dal carro celeste, fattosi piccolo per abitare nel piccolo utero di una vergine.

[159] *The Coptic Theotokia, text from Vatican Cod.Copt. XXXVIII. Bibl.Nat.Copte 22, 23, 35, 69 and other Manuscripts, including fragments recently found at the Dêr Abû Makâr in the Wadi Natrun*, a cura di D.D. De Lacy O'Leary, London 1923, p. XI, osservava che tanto la tradizione copta quanto quella etiopica attribuivano la composizione dei *Theotokia* a Efrem il Siro. HANNIK C., *The Theotokos in Byzantine hymnography: typology and allegory*, in *Images of the Mother of God, perception of the Theothokos in Byzantium*, a cura di M. Vassilaki, Burlington-Ashgate 2005, pp. 69-76, in modo particolare p. 69. Nella tradizione liturgica bizantina i *Theotokia* erano cantati durante le festività mariane, tutti i mercoledì e i venerdì, cosa che giustifica il gran numero di inni conservati. Egli poi indicava nell'Egitto prima dell'VIII secolo la circolazione dei *Theotokia* che avevano fornito il nucleo comune di quelli che erano entrati a far parte della tradizione liturgica della chiesa bizantina. Romano il Melode raccolse autonomamente la tradizione risalente a Efrem.

dall'elaborazione che ne fecero i padri siriaci. La Vergine in trono della sala 6 di Bawit (Fig. 33), come la *Virgo lactans* della cappella XLII, non facevano che ribadire il valore dell'incarnazione del Salvatore nel seno di una donna pura, trono del Padre che poteva risiedere in ciascun monaco che, come la Vergine, conducesse vita celeste. In questo senso si può comprendere l'interscambiabilità, sul piano iconografico, del profeta Ezechiele con Maria, al centro del registro inferiore delle composizioni absidali. Maria infatti vi appariva come profetessa, poiché il Dio affrescato sopra di lei, aveva abitato in lei, come aveva abitato nel Profeta, che portava dentro sé l'immagine del trono celeste. Entrambi costituivano quindi altrettanti modelli di virtù monastica[160].

Un'immagine fortemente conservativa?

I testi apocrifi composti nei monasteri copti[161] tra X e XI secolo testimoniano il carattere fortemente conservativo della letteratura apocalittica, carattere conservativo che si riflette solo parzialmente nell'iconografia teofanica. Se infatti venne per lo più conservato lo schema iconografico bizonale[162] a due registri sovrapposti, cambiavano di volta in volta non solo i dettagli iconografici, ma anche la composizione delle figure, oltre che lo stile con cui venivano realizzate, pur nel rispetto delle tematiche apocalittiche già individuate.

Rimane un acquerello a documentare l'affresco absidale perduto della chiesa di San Simeone ad Assuan (Fig. 94). La decorazione risalirebbe al IX-X secolo[163] e benché si intuisca, dalle lacune nel disegno, il cattivo stato di conservazione dello strato pittorico, è tuttavia possibile leggere la coppia di arcangeli celebranti la Maestà divina assieme a una figura che potrebbe essere identificabile con l'igumeno del monastero, committente delle pitture. Il sole e la luna erano visibili al di sopra della luce divina, come al di sotto si vedevano le ali dei Viventi, dipinte in maniera tale da far supporre un fraintendimento del disegnatore provocato probabilmente dalla scarsa leggibilità dell'affresco. La cappella di San Giorgio nel monastero di San Mercurio, al Cairo, illustra una teofania absidale databile nella

[160] *Apophtegmata Patrum*, III, 19, in *Les Apophtegmes des Pères*, cit., I, 1993, pp. 158-159 in cui Macario rianimava con il proprio bastone le ossa di un uomo trovate sul proprio cammino, secondo il modello costituito dal miracolo delle ossa aride di *Ezechiele*, XXXVII (Testi, p. 199).

[161] *Coptic Apocrypha in the Dialect of Upper Egypt*, cit., per il testo e il riassunto delle parti non citate qui si rimanda ai Testi, p. 218.

[162] La composizione su due registri sovrapposti non era necessariamente legata all'ossequio di modelli iconografici più antichi. Essa rispondeva anche a criteri funzionali connessi al pieno sfruttamento della conca e del cilindro absidale. Le superfici, dunque, si prestavano per loro conformazione a essere divise in questa maniera dai pittori, memori anche, delle tradizioni compositive.

[163] VELMANS T., *La koinè grecque et les régions périphérique orientales du monde byzantin*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXI (1981), pp. 677-723, in modo particolare p. 680.

seconda metà del XII secolo[164], di cui si mostra un disegno pubblicato da Leroy[165] nel 1974 (Fig. 93). Vi sono presenti tutte le parti centrali della visione: angeli, gloria e astri. In particolare, gli angeli fanno lo stesso gesto di celebrazione di Dio già osservato nella sala 6 del monastero di Apa Apollo, ora nel Museo Copto del Cairo (Fig. 33).

È interessante notare che questi disegni non mostrino la presenza delle ruote del carro al di sotto del trono. Sembra che la visione sia diventata una rappresentazione sintetica della teofania in cui non è più rilevante la raffigurazione di parti prima cruciali, come la presenza dei Viventi o della gloria, assenti anche dall'abside della chiesa meridionale del monastero dei Martiri nel deserto d'Esna (Fig. 35). In questi affreschi della metà del XII secolo, a fianco degli angeli officianti si trovavano due santi vescovi, celebrati come garanti della presenza di Cristo e delle schiere angeliche durante la liturgia.

Anche se il *Libro della resurrezione di Cristo*[166], pseudepigrafo del X-XI secolo, parlava ancora del carro dei Cherubini su cui sedeva il Figlio di Dio (Testi, p. 218), esso manca dall'affresco della cappella 2 della chiesa nord del monastero dei Martiri di Esna (Fig. 94). Infatti, nella composizione absidale databile alla metà del XII secolo trovano spazio, sotto il *suppedaneum*, le acque piene di pesci che costituiscono non solo un riferimento ai libri profetici del canone biblico, ma anche al *Libro dei misteri di Giovanni*[167], pseudepigrafo copiato dal monaco Vittorio nel monastero di San Mercurio nel deserto d'Esna nel 1006[168]. Nel monastero Bianco di Sohag l'affresco absidale[169] del 1124 (Figg. 95 e 96) mostra la presenza dei quattro evangelisti[170] in luogo degli angeli.

[164] VAN LOON G.J.M., *The gate of heaven*, cit., pp. 29-30, in cui si ribadisce che il ciclo pittorico sia ascrivibile al patriarcato di Marco III (1167-1189), in modo particolare agli anni 1168-1175, successivamente a un incendio che rese necessaria la campagna di decorazione della chiesa monastica.

[165] LEROY J., *Les Églises du désert l'Esna*, Le Caire 1974, tav. XI.

[166] *Coptic Apocrypha in the Dialect*, cit., p. 191 (Testi, p. 218).

[167] IDEM, *Egyptian mythology in Coptic writings*, in *Coptic Apocrypha in the Dialect*, cit., 1913, pp. LXI-LXXII. Rapito in estasi nel giardino degli ulivi, Giovanni venne condotto nel primo cielo, governato dall'arcangelo Michele. Colà veniva definito il tempo della carestia o dell'abbondanza sulla terra, misurato in base alla devozione degli uomini verso Dio: "l'acqua è sotto i piedi del Padre", diceva il cherubino, e lui decideva se farla scivolare verso la terra o se punire gli empi trattenendola presso di sé. Come ricordato da Wallis Budge, la figura del Padre seduto sulle acque che cadranno in base a come muoverà i piedi sembra riecheggiare l'antica credenza che il trono di Osiride fosse collocato alle fonti del Nilo (Testi, p. 218).

[168] *Ivi*, pp. 241-257.

[169] I lunghi cartigli vergati in armeno nei tondi e le iscrizioni collocate a destra e sinistra della gloria di Dio andrebbero trascritti e tradotti per verificare se l'utilizzo di tante didascalie servisse proprio a giustificare una tale deviazione dalla tradizione, un vero e proprio *hapax*, che sembrerebbe esito dell'influenza dell'iconografia teofanica circolata con gli evangeliari. Cfr. *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)*, catalogo della mostra a cura di J. Durand, I. Rapti e D. Giovannoni (Paris, Musée du Louvre, 21 février-21 mai 2007), Paris 2007; DER NERSESSIAN S., *Miniature painting of the Armenian Kingdom of Cilicia from the twelfth to the fourteenth century*,

Un'ordinata celebrazione della tradizione appare nel già citato monastero di Sant'Antonio, dove i recenti restauri hanno permesso di approfondire il legame tra l'iconografia teofanica nell'abside del santuario e le immagini del coro e della navata. L'abside, infatti, costituiva il fulcro della celebrazione della *visio Dei* da parte degli asceti del deserto, a partire dal "padre spirituale" di tutti loro: Antonio il Grande[171]. Sisoes, Arsenius, Phoebammon, Menas, Macario e tutti gli altri vescovi, monaci e presbiteri presiedevano alla liturgia rivolta alla grande Gloria dell'abside, assieme agli angeli. La Vergine in trono tra gli arcangeli nel registro inferiore della composizione absidale richiamava la medesima tradizione che dal VI secolo giungeva fino al XIII, conservando il senso della contemplazione come chiave di volta della vita monastica, ma non solo. Il topos della visione diretta di Dio da parte di vescovi e igumeni, si esprimeva nella ricorrenza del tema eucaristico ribadito dalle pitture. In esse dunque veniva celebrata anche la funzione ecclesiologica dell'iconografia teofanica. La Chiesa copta, infatti, ribadiva attraverso di essa il proprio legame privilegiato con quel Dio che i ministri avevano avuto la grazia di vedere con i propri occhi.

Già nel monastero di Apa Apollo a Bawit era possibile trovare una traccia del legame tra liturgia celeste e liturgia terrena. Infatti, al di sopra dell'abside orientale della cappella XVII, è raffigurata proprio la personificazione dell'*Ecclesia* (Fig. 41). Essa regge il calice eucaristico mentre alla sua destra un vescovo ribadisce il legame tra cielo e terra, tra tempio celeste e tempio terreno. Nel XII secolo figure con il calice di vino in mano si trovano nel monastero di San Macario, nel Wadi el-Natrun[172], dove compariva anche la prefigurazione veterotestamentaria dell'eucaristia: la *Visione di Isaia*, cui il serafino purificava le labbra con il carbone ardente (Fig. 42). Il tema liturgico era poi ribadito dall'*Incontro di Abramo e Melkisedek* (Fig. 43). La partecipazione alla liturgia cosmica era inoltre dipinta sulle pareti laterali della cappella di San Giorgio[173], nel monastero di San Mercurio al Cairo (seconda metà del XII sec.), dove, al di sopra della storia sacra, la superficie s'infrange in nicchie abitate da figure oranti, profeti, angeli e serafini, rispettosi di una gerarchia che riecheggia, secondo un movimento verticale, quella culminante nello spazio absidale dove i cherubini stendono le ali sull'altare. Nel

(Dumbarton Oaks Studies. XXXI), Washington 1993; MATHEWS T.F. e RUSSEL J.R., *Armenian Gospel Iconography: the tradition of the Glajor Gospel*, (Dumbarton Oaks Studies. XXIX), Washington 1991; DER NERSESSIAN S., *Armenian illuminated Gospel books*, London 1987.

[170] "Gli scribi della scienza" erano stati citati da Atanasio di Alessandria proprio in relazione alla teofania: ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Esegesi di Luca*, XXVIII, in *Omelie copte*, cit., pp. 54 (Testi, p. 176).

[171] JOANNES SHMUNIENSIS, *In onore di Antonio*, XXI, XXIX-XXX, in *Omelie copte*, cit., pp. 257-258 e pp. 259-260, parlava di sant'Antonio come modello di perfezione, che poteva essere chiamato a ragione: Potestà, Trono, Signoria, Virtù, Cherubino e Serafino (Testi, p. 215).

[172] Si tratta di affreschi in pessime condizioni pubblicati da LEROY J., *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, (Publications de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire), Paris 1982.

[173] ZIBAWI M., *L'arte copta*, cit., fig. 226, p. 272.

monastero di San Paolo, l'haykal dei Ventiquattro Vegliardi mostra quanto ancora forte fosse il legame con la tradizione nel 1713. In una nicchia dipinta con l'immagine del sacerdozio celeste[174], infatti, tre figure nimbate reggono turiboli al di sotto degli archi del tempio celeste che si affaccia su quello terreno.

Funzione politica ed ecclesiologica dell'iconografia teofanica: sulle origini alessandrine della visio Dei.

La situazione politica, sociale e religiosa che caratterizzava Alessandria dalla tarda antichità fino alla dominazione araba risulta essere a tutt'oggi piuttosto fumosa. Come ammoniva Ewa Wipszycka[175] all'inizio degli anni novanta del XX secolo, bisogna considerare una serie di questioni di metodo cruciali per non scivolare in facili pregiudizi che hanno più a che fare con la mentalità moderna che con la realtà dei fatti e dei documenti alessandrini, ben più complessi, frammentari e corrotti di quanto si era usi ritenere. La presenza di Greci e Copti in città, il conflitto tra credo calcedonese e chiesa monofisita, il rapporto tra la popolazione urbana e quella delle campagne, la relazione tra vescovi e *milieu* monastico, sono a tutt'oggi questioni irrisolte che si intrecciano con la penuria di dati ricavabili dall'evidenza archeologica[176]. Quali e quante chiese c'erano ad Alessandria? Quali facevano capo all'autorità vescovile e quali al patriarcato? In quali di esse si recitava il credo calcedonese e in quali si celebrava piuttosto la teologia monofisita? È possibile individuare attraverso le fonti letterarie quali fossero gli edifici sacri in cui ipotizzare la presenza di cicli pittorici o musivi che abbiano funto da prototipo per quelli documentati nei monasteri che sopravvivono dal delta del Nilo, fino ad Assuan? Si può rispondere a queste domande solo per via ipotetica, cercando di basarsi su un criterio di verosimiglianza che trovi conforto nel rigore del metodo adottato, piuttosto che su dati spesso parziali e contraddittori[177]. Infatti Alessandria, nella tarda antichità, era una città cosmopolita,

[174] *Ivi*, fig. 274, p. 205.

[175] WIPSZYCKA E., *Le nationalisme a-t-il existé dans l'Égypte byzantine ?*, "The Journal of Juristic Papyrology", XXII (1992), pp. 83-128. Lo studio, denso di fondamentali spunti di riflessione metodologica, è stato pubblicato più recentemente in: EADEM, *Études sur le christianisme dans l'Égypte de l'antiquité tardive*, (Studia Ephemeridis Augustinianum. XLII), Roma 1996, pp. 9-61.

[176] TKACZOW B., *Archaeological Sources for the Earliest Churches in Alexandria*, in *Coptic Studies*, Acts of the Third International Congress of Coptic Studies (Warsaw, 20-25 August 1984), a cura di W. Godlewski, Varsovie 1990, pp. 431-435; EADEM, *The topography of ancient Alexandria: an archaeological map*, (Travaux du Centre d'archéologie méditerranée de l'Académie Polonaise des Science. XXXII), Varsovie 1993; si rimanda, inoltre, alla medesima collana dell'Accademia Polacca delle Scienze per ulteriori informazioni bibliografiche intorno agli scavi tutt'oggi in corso nella città di Alessandria.

[177] Epifanio di Salamina (315 ca.-403), nel suo *Panarion*, citava le chiese alessandrine "recentemente costruite", tra cui quella di Theona: EPIPHANIUS, *Panarion, Haereses LXVIII-LXXVI*, LXIX, 2 e 4, a cura di K. Holl e J. Dummer, (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte. XXXVII), Berlin 1985, p. 153; si segnalano inoltre, come fonte per i monumenti alessandrini:

aperta alle dispute dottrinali, dalle fertili tradizioni culturali, quindi una città dal profilo incerto e sfuggente, in cui evidenziare singole componenti culturali implica necessariamente imporre una forzatura storica e storico-artistica[178]. Eppure è altrettanto necessario avanzare delle ipotesi sul rapporto tra la città e l'iconografia teofanica, perché la fortuna[179] di questa immagine in Egitto è tale da attraversare tutto il medioevo giungendo all'epoca moderna e perché un'analisi critica della sua presenza da Alessandria ai monasteri del deserto potrebbe forse fornire qualche utile chiave di lettura per la comprensione della sua diffusione nell'arte bizantina e medievale oltre i confini dell'Egitto stesso.

Lo spartiacque che permette di introdurre il problema della funzione ecclesiologica dell'iconografia teofanica è costituito dal concilio di Calcedonia. Convocato dall'imperatore Marciano (450-457) nel 451, il IV Concilio ecumenico della Chiesa cristiana portò alla formulazione di trenta canoni densi di conseguenze. Non si definiva solamente il dogma delle due nature di Cristo, indivisibili e perfette, ma veniva anche ribadito il diritto della Nuova Roma a dirigere le Chiese orientali, secondo quanto già approvato nel II Concilio ecumenico (381). Inoltre, il ventottesimo canone formulato a Calcedonia[180], pur riconoscendo il primato del papa sulla Chiesa, equiparava tutti i vescovi romani a quelli costantinopolitani, sancendo quindi una parità a tutti gli effetti tra le due istituzioni. Marciano quindi definiva lo strapotere della Nuova Roma sia rispetto alla sede pontificia, sia riguardo alle Chiese orientali e alle rispettive sedi patriarcali (Alessandria, Antiochia e Gerusalemme).

ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Apologie à Constance et Apologie pour sa fuite*, a cura di Szymusiak J.M., (*Sources Chrétiennes*. LVI e LVI bis), Paris 1958 e 1987; *History of the Patriarchs of the Coptic Church of Alexandria. I, Saint Mark to Théonas (300)*, a cura di B. Evetts, (Patrologia Orientalis. I), fascicolo 2, Paris 1948; *History of the Patriarchs of the Coptic Church of Alexandria. II, Peter I to Benjamin I (611)*, a cura di B. Evetts, (Patrologia Orientalis. I), fascicolo 4, Paris 1948. Si tratta del *Liber Pontificalis* della Chiesa copta, che raccoglieva la vita in arabo di tutti i patriarchi alessandrini, a partire da san Marco. La prima parte era costituita da una collazione di tradizioni controverse e frammentarie in greco e copto, tradotta in arabo da Severo di al-Mukaffa (X secolo), vescovo di El-Eschmounein, nell'alto Egitto. I libri successivi, quelli che raccoglievano le vite dei patriarchi dopo Beniamino, pubblicate in traduzione inglese da Evetts nella *Patrologia Orientalis* I e V, erano considerate più attendibili, poiché scritte da storiografi arabi contemporanei agli eventi narrati. Si rimanda inoltre alle pubblicazioni Annik Martin, indicate nelle note a questo paragrafo, per il reperimento di bibliografia completa intorno alle fonti storiche.

[178] Si è già visto quanto sia imputabile alla mentalità ottocentesca il concetto di arte monastica come arte ascetica, rozza, quindi copta, in contrasto con la tradizione ellenistica coltivata dai greci che vivevano ad Alessandria e nelle altre sedi patriarcali.

[179] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 171-211.

[180] Se è vero che questo fatto storico è stato sopravvalutato e piegato dalla storiografia per giustificare l'esacerbarsi del nazionalismo egiziano, secondo una sensibilità moderna, esso andava a gettare luce sulla complessa e magmatica situazione della Chiesa copta, dove le confessioni religiose non si limitavano certo al conflitto tra credo calcedonese e anticalcedonese, come vorrebbero le fonti più tarde: WIPSZYCKA E., *Le nationalisme a-t-il esisté*, cit., pp. 83-87.

È proprio in questo contesto che va analizzata l'insistenza della tradizione storica e agiografica sulla nomina celeste dei vescovi[181], cui i biografi antichi attribuivano la fondazione delle chiese alessandrine. Benché si tratti di topos agiografici efficaci nell'esprimere il collegamento diretto dei patriarchi con Dio, essi vanno intesi anche come una modalità fiorita in senso polemico e propagandistico per sancire la primazia della Chiesa alessandrina sui vescovi romani, costantinopolitani e antiocheni.

Che le visioni cristologiche siano destinate a confortare l'identità comunitaria[182], trova conferma nella frequenza stessa con cui le fonti fanno appello alla chiamata diretta alla "cattedra evangelica" ricevuta da monaci o presbiteri da parte del Creatore o dei suoi Messi[183]. La consapevolezza di essere gli eredi diretti dell'evangelista Marco, il cui *martyrion* si trovava prospiciente il mare[184], veniva inquadrata nella cornice di una seconda età apostolica, di cui i patriarchi si facevano testimoni e garanti. Il culto delle reliquie dei profeti Elia, Giuseppe[185] e Geremia, di Giovanni Battista e di sant'Antonio[186], non faceva che insistere sul

[181] Il ruolo vescovile nella mediazione tra le gerarchie ecclesiastiche e quelle celesti è alla base del trattato dello PSEUDO-DIONYSIUS AREOPAGITA, *De ecclesiastica hierarchia*, II, in *Pseudo Dionigi Areopagita. La Gerarchia Ecclesiastica*, a cura di S. Lilla, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. CLXVI), Roma 2002, pp. 53-68, secondo cui l'imitazione di Cristo perfezionata dai vescovi permetteva loro di accompagnare le gerarchie inferiori verso la piena contemplazione divina. Sulla stessa tradizione si inserì GREGORIUS NAZIANZENUS, *Orationes*, XXI, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, cit., pp. 509-545, in cui l'Autore sottolineava il ruolo dell'illuminazione celeste concessa da Dio ad Atanasio, il santo asceta, degno successore dell'evangelista Marco alla cattedra alessandrina.

[182] BLAUDEAU PH., *Alexandrie et Constantinople (451-491). De l'histoire à la géo-ecclésiologie*, (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome. 327), Rome 2006, in modo particolare p. 378, p. 504, pp. 526-527 e pp. 604-606.

[183] La *Storia dei Patriarchi della Chiesa Copta di Alessandria* indicava piuttosto chiaramente l'interesse dei suoi compilatori nei confronti della celebrazione della chiamata divina dei ministri. I patriarchi infatti erano considerati tutti successori dell'evangelista Marco, martirizzato nel *Caesarium*, un quartiere della città prospiciente al mare, in cui sorgeva forse il *martyrion* a lui titolato. Marco, il "puro evangelista che vide il volto di Cristo", venne seguito da ministri ispirati direttamente da Dio, gli unici a potersi sedere degnamente sulla cattedra patriarcale, non a caso chiamata "cattedra apostolica" o "cattedra evangelica". Atanasio (326-373) era chiamato "l'apostolico" per la nobiltà delle sue azioni, che erano proprio "come quelle degli apostoli", e come loro, poté vedere "vivi di fronte a sé" il profeta Elia e san Giovanni Battista quando i loro corpi vennero inviati da Gerusalemme. L'angelo Raffaele compì un miracolo in favore del patriarca Teofilo (385-412). Lo Spirito santo parlava attraverso il patriarca Cirillo (412-444), dopo il quale il Signore Gesù Cristo chiamò un altro patriarca, a sua volta seguito da Pietro III (480-488), nominato direttamente da Dio.

[184] LECLERCQ H., *Alexandrie*, in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, I, Paris 1907, pp. 1089-1156, in modo particolare pp. 1111-1112. Per ulteriori informazioni bibliografiche intorno alla topografia alessandrina si rimanda alle note seguenti.

[185] ATIYA A.S., *Alexandria, historic churches in*, in *The Coptic Encyclopaedia*, I, New York 1991, pp. 92-95, in modo particolare p. 94.

[186] MARTIN A., *Les premiers siècles du christianisme à Alexandrie. Essai de topographie religieuse (III^e-IV^e siècles)*, "Revue des études augustiniennes", XXX (1984), 3-4, pp. 211-225, in modo particolare pp. 222-223, nota 72.

senso di una continuità profetica e apostolica affermata a livello devozionale. Miracoli, guarigioni, apparizioni angeliche, attualizzavano il trascorso ascetico della città e del suo clero, celebravano la vita isangelica da esso condotta, ne sancivano la compartecipazione ai misteri celesti. A questo si deve aggiungere l'insistenza intorno ai temi della purezza celebrata in alcuni momenti centrali del calendario liturgico[187], in cui anche laici e catecumeni erano invitati a rivestire "l'uomo nuovo" attraverso pratiche ascetiche proprie del monachesimo. Particolarmente significativo, in questo contesto, era il messaggio ascetico rivolto a coloro che praticavano la castità, i monaci, contenuto nelle lettere festali di Atanasio[188]. Egli infatti li invitava a seguire come modello quello della Vergine Maria, che condusse una vita di silenzioso riserbo, meditazione sulla Parola di Dio e digiuno. Questo sarebbe il verace nutrimento celeste, quello di cui si alimentarono i profeti, i santi e gli angeli. Non appare dunque un caso, alla luce di queste riflessioni, che ad Alessandria d'Egitto la tradizione ricordi ben quattro chiese titolate alla Vergine[189], di cui una, costruita presumibilmente dal patriarca di cui portava il nome, Théonas (282-300), fu la prima sede vescovile della città.

[187] IDEM, *Athanase d'Alexandrie et l'Église d'Égypte au IV^e siècle (328-373)*, (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome. CCXVI), Rome 1996, pp. 156-178, in modo particolare p. 165.

[188] *Ivi*, pp. 698-707, in modo particolare pp. 698-699, con riferimenti alle fonti.

[189] Questo dato risulta particolarmente significativo se si considera che a Roma, sotto papa Silvestro e Marco non si contavano che due chiese di quartiere, oltre alla donazione costantiniana, come ricordato da: MARTIN A., *Les premiers siècles du christianisme*, cit., nota 60, p. 221. Purtroppo non restano che i nomi di una trentina di chiese di Alessandria, la cui ubicazione è stata confermata dall'evidenza archeologica solo in rari casi: quello della chiesa detta del *Kaisareion* e, almeno in parte, per la cosiddetta chiesa di Atanasio. Per gli studi che si sono concentrati sulla ricostruzione della topografia cristiana della città alla luce delle fonti letterarie, si rimanda a: LECLERCQ H., *Alexandrie*, cit.; ADRIANI A., *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, (Fondazione Ignazio Mormino del Banco di Sicilia), serie C, I (testo), II (tavole), Palermo 1966, I, pp. 216-217, p. 254, p. 226; MARTIN A., *Les premiers siècles du christianisme à Alexandrie*, cit., pp. 211-225, riproposto senza variazioni di rilievo nella monografia: IDEM, *Athanase d'Alexandrie et l'Église d'Égypte*, cit., pp. 141-153; FRASER P.M., ATIYA A.S. e HEINEN H., *Alexandria*, in *The Coptic Encyclopaedia*, I, New York 1991, pp. 88-103. Un approccio metodologico più sensibile all'evidenza archeologica è quello cui fa ricorso Barbara Tkaczow, archeologa polacca che ha distinto la questione topografica, di difficile risoluzione, dalla raccolta e catalogazione del materiale frammentario di reimpiego, proveniente dagli edifici cristiani per lo più ascrivibili al VI e VII secolo. La studiosa ha inoltre considerato il gran numero di reperti scavati presso il sito di Kom el-Dikka e quelli conservati in alcuni monasteri collocati a pochi chilometri dalla città, come quello di Abu Mena, con l'obiettivo di ricostruire, nel modo più ampio possibile, un catalogo dei frammenti degli edifici cristiani di Alessandria (un centinaio di reperti, circa), distribuiti in una ventina di siti archeologici: TKACZOW B., *Archaeological Sources for the Earliest Churches in Alexandria*, *Coptic Studies*, Acts of the Third International Congress of Coptic Studies (Warsaw, 20-25 August, 1984), a cura di W. Godlewski, (Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Science), Varsovie 1990, pp. 431-435; EADEM, *The topography of ancient Alexandria: an archaeological map*, (Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Science. XXXII), Varsovie 1993. Nella stessa collana pubblicata dall'Accademia Polacca delle Scienze si può trovare tutta la bibliografia aggiornata intorno agli scavi nel centro di Alessandria, presso il sito di Kom el-Dikka.

Ampliata da Alessandro (312-328), questa chiesa, collocata presumibilmente nella parte occidentale della città[190], rimase il principale luogo di culto dei suoi abitanti fino alla metà del IV secolo, quando venne edificata una struttura più adeguata ad accogliere le crescenti masse di fedeli: il Kaisareion. Oltre a quello edificato da Théonas, gli altri edifici di culto titolati alla Vergine erano: la chiesa cimiteriale di san Pietro Apostolo (300-311), collocata *extra muros* nella parte occidentale della città, la chiesa di Maria Madre di Dio, all'estremità orientale, e infine la chiesa detta Angelion, dal nome della località in cui venne costruita al tempo in cui regnava l'imperatore Giustiniano.

È impossibile risalire a quando questi edifici vennero titolati alla Vergine Maria, come anche definire la loro esatta collocazione nella mappa della città. Tuttavia, risulta interessante l'insistenza sulla titolazione alla Vergine degli edifici ascritti dalla tradizione a quel periodo cruciale per la storia della chiesa alessandrina che verte attorno al III e IV secolo. Anche considerando che alla base delle fonti soggiaccia un forte interesse apologetico, non va tuttavia scartata l'ipotesi che i più antichi affreschi conservati nei monasteri del deserto, a Bawit e Saqqara, si rifacciano a dei prototipi perduti provenienti dalla città sede del patriarcato[191], e forse proprio da una chiesa titolata alla Vergine, o legata fortemente al potere patriarcale, come era quella di Théonas. L'iconografia teofanica infatti si mostra come una composizione del tutto efficace nell'esprimere la funzione ecclesiologica di vera dottrina ortodossa, appannaggio della chiesa di Alessandria, secondo la propaganda fiorita intorno al V secolo. Sia perché le immagini traducono pittoricamente la tradizione mistica della *visio Dei*, privilegio dei santi monaci come dei patriarchi chiamati all'alto compito da Dio e dai suoi angeli, sia perché

[190] LECLERCQ H., *Alexandrie*, cit., p. 1111, affermava che nel 1798, all'arrivo dei Francesi nella città, erano ancora visibili rare vestigia dell'edificio.

[191] *Ivi*, p. 1114, citava un affresco dipinto nella chiesa del *Tetrapylon*, collocata lungo l'arteria viaria principale della città: la via Canopica. Quella che veniva chiamata l'"Immagine", con l'obiettivo di esprimere la sua centralità rispetto a tutte le altre figure, era costituita da Cristo, la Vergine e i santi apostoli, quindi profeti, martiri cui si rivolgevano in preghiera i santi Cirillo e Giovanni, prostrati innanzi al corteo celeste. Purtroppo Leclercq non ha indicato in alcun modo la fonte da cui prelevò questa interessante citazione. La centralità della figura di Cristo e della Vergine non faceva che ribadire il ruolo cruciale dell'asse "verticale" già individuato, quello che legava la visione profetica con l'incarnazione nel seno di Maria, prototipo di tutti i giusti. KITZINGER E., *The cult of Images in the Age before Iconoclasm*, "Dumbarton Oaks Papers", VIII (1954), pp. 83-150, presente anche in *The art of Byzantium and the medieval West: selected studies by Ernst Kitzinger edited by W. Eugene Kleinbauer*, London 1976, pp. 90-156, in modo particolare p. 106, nota 86 citava Sofronio di Gerusalemme (VI-VII s.): SOPHRONIUS, *SS. Cyri et Ioannis Miracula*, XXXVI, *Patrologia Graeca* LXXXVII ter, col. 3548 seguenti, in modo particolare col. 3560 CD. Egli indicava nella presenza di san Giovanni assieme alla Vergine e al Cristo una raffigurazione della *Deesis*. In realtà non è dato sapere come fosse composta l'immagine, se in più registri sovrapposti, o meno, e non è neppure chiaro in quale ordine si trovassero le figure, né quindi se Cristo fosse inquadrato dalla madre e dal Battista. Dunque non è pacifico che si trattasse di una *Deesis*. Ma se così fosse, cosa, – ribadisco – che non si può dimostrare, farebbe però pensare a una realizzazione di età mediobizantina, quindi frutto di un'interpolazione più tarda.

sancisce il legame della liturgia terrena con quella celeste, facendo dei ministri alessandrini i veraci testimoni e quindi i più fedeli detentori dei misteri invocati durante la sinassi.

Non a caso, dunque, la *Storia dei Patriarchi* conferiva molta importanza alla carriera monastica, o al rispetto delle pratiche ascetiche dei futuri patriarchi. Damiano (569-605) aveva servito per sedici anni Dio secondo il servizio dei santi asceti. Andronico (616-622) era stato diacono della chiesa detta Angelion, in una cella in cui risiedette tutti i suoi giorni, rispettando la solitudine della vita monastica, anche dopo essere diventato patriarca. Beniamino (622-661) era stato a lungo monaco e asceta, crescendo in santità quotidianamente. Egli non dormiva mai, per martirizzare così la carne. Fino a che una notte, rapito in estasi, una visione mistica gli annunciò che sarebbe diventato un pastore del gregge di Dio. Vero "uomo di Dio", percepì a pieno la presenza di tutti i celesti durante la consacrazione della chiesa costruita ai piedi del monastero di San Macario, nel deserto. La mano del patriarca che ungeva la chiesa era paragonata a quella di Cristo che consacrava il santuario, verace porta del paradiso, tabernacolo che realizzava le parole di Isaia[192].

La visione descritta da Beniamino sembra descrivere le maestose composizioni teofaniche che decoravano le celle di Bawit e Saqqara. Forse l'insistenza sulla santità di questo patriarca, che sembra costruita sul modello della vita angelica di Atanasio, si spiega anche alla luce del ruolo cruciale da lui svolto, ovvero quello di essere stato colui che testimoniò la presa della città da parte degli arabi. La *Storia dei Patriarchi*, infatti, ricorda che l'uomo di Dio venne rispettato persino dagli invasori, cui non sfuggiva la sua santità. Un altro topos agiografico, dunque, che si inseriva in una tradizione ben radicata, le cui origini risalivano forse fino ai tempi del Concilio ecumenico di Calcedonia.

Anche se le indicazioni toponomastiche e le fonti letterarie cui si è fatto riferimento risultano difficilmente databili, non si può escludere a priori che esse non rappresentino gli esiti più tardi di veraci tradizioni germinate nel suolo alessandrino intorno al V secolo, tradizioni che avrebbero trovato nell'arte un manifesto spirituale e propagandistico sopravvissuto nei monasteri della tebaide, protetti da alte mura e dalle asperità del deserto. È proprio la continuità degli insediamenti monastici e del culto in essi celebrato che ha permesso la sopravvivenza dell'iconografia teofanica nei cicli pittorici del VI-VII secolo. Le composizioni documentate nel deserto dagli esploratori francesi trovano efficaci collegamenti con gli affreschi più tardi del monastero di Sant'Antonio, oppure con le scene realizzate nella absidi delle chiese copte del Cairo, dove venne spostata la sede patriarcale nell'XI secolo, per volere del sessantaseiesimo Pope, Christodoulos (1047-1077).

[192] *Isaia*, XIX, 19.

Appare dunque ragionevole sostenere che le tradizioni letterarie che insistevano sulla centralità della visione di Dio in funzione ecclesiologica, politica e spirituale non siano soltanto esito di tradizioni tarde, ma riflettano qualcosa delle origini stesse della Chiesa alessandrina. Allo stesso modo le pitture di Bawit e Saqqara possono essere considerate quanto resta di prototipi perduti, la cui fortuna giunge fino ai giorni nostri, come chiave di volta di una mistica incentrata sulla contemplazione del Dio incarnatosi nel ventre di una vergine.

L'immagine dell'aquila come figura della contemplazione[193]

L'iconografia dell'aquila è senza dubbio una delle figure che ha avuto più fortuna nell'arte altomedievale, e, di conseguenza, nella moderna storiografia artistica. Non è stato tuttavia dato sufficiente spessore al ruolo del rapace nell'ambito della mistica monastica, prospettiva che permette di ampliare il ventaglio di significati di cui si fa portatore l'uccello divino nell'arte del medioevo mediterraneo.

Le origini della figura erano caratterizzate dal suo legame inscindibile con il sole, divinità suprema del *pantheon* Babilonese ed Egiziano. L'immagine dell'aquila indicava regalità e trionfo[194], profezia di fortuna e vittoria, oppure, qualora il rapace volasse dalla parte sbagliata del cielo, indicava presagio di morte[195]. La regalità celeste ne aveva fatto l'insegna dei Persiani[196], mentre l'arte

[193] Una parte dei risultati delle ricerche sull'iconografia dell'aquila sono stati anticipati con un intervento dal titolo: "Renovabitur sicut aquilae juventus tua. *L'iconografia dell'aquila nella cultura monastica altomedievale*" al convegno *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive d'indagine interdisciplinare*, tenutosi a Padova nei giorni 31 maggio-1 giugno 2007, con il patrocinio dell'Ateneo e della Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo. Gli atti delle giornate di studio sono in via di pubblicazione.

[194] Proprio la regalità del rapace fece sì che Giove s'impadronisse della sua immagine per rapire Ganimede secondo PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Metamorphoses*, X, 155-161, in *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1979, pp. 394-395.

[195] HOMERUS, *Ilias*, XII, 200-209, in *Omero. Iliade*, a cura di F. Codino e R.C. Onesti, (Einaudi Tascabili. Classici. XXXV), Torino 1999 (1ª edizione: Torino 1950), pp. 416-419. Per l'immagine dell'aquila con il serpente: WITTKOWER R., *Eagle and serpent. A study in the Migration of Symbols*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institut", II, 1938-39, pp. 293-325. Anche l'arte dell'interpretazione dei sogni vedeva nell'aquila un presagio funesto, come attestato da ARTEMIDORUS DALDIANUS, *Onirocriticon*, I, 20, in *Artemidori Daldiani onirocriticon libri V*, a cura di R.A. Pack, (Biblioteca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1963, p. 27, secondo cui "vedersi trasportati da un'aquila è un presagio di morte per i re, i ricchi e i potenti, perché è un vecchio costume quello di dipingere e scolpire le immagini di questi defunti trasportati dalle aquile e di onorarli attraverso opere di questo genere".

[196] XENOPHON, *Expeditio Cyri*, VII, 1, 3-4, in *Cyropédie*, a cura di E. Delebecque, (Collection des Universites de France publiée sous le patronage de l'Association G. Budé), 3 voll., Paris 1972-1978, III, 1978, pp. 40-41.

mantica suggerì a Caio Mario di trarne l'emblema delle legioni[197]. L'aquila inoltre era nota come l'uccello psicopompo dei divi romani[198]. Ciascuno dei ruoli o significati che gravavano sulle spalle del più regale tra i volatili non faceva che risalire, direttamente o per via figurata, all'attitudine dell'animale di volare in alto, tanto in alto da assimilare in maniera osmotica il carisma divino di cui erano pregni i cieli, luoghi per loro natura deputati alla potestà dei divini inquilini:

> Se si posa sulle vette è perché deve assimilare lentamente l'energia elargita dal sole. Allo stesso modo vola in alto per abbracciare gli ampi orizzonti. Per questo è il solo uccello al quale gli uomini abbiano mai donato l'epiteto di uccello divino[199].

Queste caratteristiche resero l'aquila un animale speciale, adeguato a essere non solo degno messaggero di Giove, ma anche il rapace in cui il Divo s'incarnò per rapire Ganimede ai cieli, costituendo un precedente illustre della *consecratio* divina degli imperatori romani.

Una tradizione critica ancora viva ha continuato a sostenere che dietro ogni rappresentazione dell'aquila si celasse il modello celebrativo romano, ovvero proprio l'aquila dell'apoteosi[200]. Se questo può essere vero, alla luce della fortuna dell'iconografia dell'aquila nell'arte romana[201], non risulta esaustivo di tutti i

[197] MARCUS TULLIUS CICERO, *De divinatione*, I, 106, in *De divinatione, De fato, Timaeus*, a cura di R. Giomini, (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. XLVI), Leipzig 1975, pp. 60-61.

[198] CESARI P., In memoriam…in honorem, *iscrizioni funerarie consacrate a divinità*, (Studi classici e orientali a cura dei Dipartimenti di Filologia Classica, Linguistica, Scienze Archeologiche e Scienze Storiche del Mondo Antico dell'Università degli Studi di Pisa. XLVI. 3), Roma-Pisa 1998, pp. 959-971, ha dimostrato come la *consecratio in formam deorum* che culminava nell'apoteosi andasse perdendo valore tanto da venire estesa non solo agli imperatori, ma anche ai funzionari e alle classi più abbienti.

[199] ARISTOTELES, *Historia Animalium*, IX, 32 (619b), in *Histoire des animaux*, a cura di P. Louis, (Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association G. Budé), 3 voll., Paris 1964-1969, III, 1969, p. 100.

[200] Il rapporto tra iconografia dell'aquila e tradizione apoteotica romana vanta una fortuna costante. Nel corso di questo paragrafo ne verranno via via fornite le coordinate, ma va subito osservato che l'obiettivo della ricerca qui delineata non è quello di insistere su tale legame bensì quello di approfondire l'altro filone di indagine, cioè quello secondo cui l'aquila rappresentava una figura di resurrezione, ruolo significativo nel contesto monastico. Ha insistito sulla figura dell'aquila in Egitto alla luce della sua eredità romana: LUCCHESI PALLI E., *Observations sur l'iconographie de l'aigle funéraire dans l'art copte et nubien*, atti del convegno (Chantilly, 2-6 juillet 1975), (Colloque d'études nubiennes. II), Le Caire 1978, pp. 175-191.

[201] Lo scoliasta siro-orientale Teodoro Bar Koni (fine VIII secolo) si interrogava sul culto dell'aquila presso i Romani nel *discorso* V, 27, del suo *Liber Scholiorum*, mostrando di avere consapevolezza della sua fortuna anche presso Greci e Babilonesi: *Théodore Bar Koni, Livre des scolies (recension de Séert), I. Mimrè I-V*, a cura di R. Hespel e R. Draguet, (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, 431), Lovanii 1981, p. 304: "D'où les Romains apprirent-ils à adorer l'aigle ? Il semble que l'adoration de l'aigle soit très ancienne chez les Grecs; en témoigne la ville de Qennešrin, bâtie en son nom. Cette forme d'aigle, les Romains l'adorèrent jusqu'à l'apparition de notre Sauveur, témoin

documenti afferenti all'arte e alla letteratura altomedievale. È infatti possibile riscontrare tanto nelle fonti, quanto nell'iconografia una ricchezza di argomenti tali da sostenere una differente ipotesi strettamente connessa con la *visio Dei* e con quella cultura sincretica fortemente sensibile nei confronti dell'ascensione dell'anima alla contemplazione, comune all'iconografia teofanica. L'immagine dell'aquila acquista in questo contesto un ruolo cruciale, quale figura della resurrezione di Cristo e di quanti ne recano il *signum*[202], ruolo ben sottolineato dalla ricchezza di testimonianze pittoriche e scultoree che costellano l'alto medioevo[203].

Pilate, qui la fit adorer par les Juifs ; mais son adoration s'est propagée aussi en d'autres lieux. Le roi Hétrou en effet bâtit Hatra de son nom. Il monta une fois contre Qennešrin et la prit; il abattit la statue de l'aigle et il bâtit une ville en Kaškar et l'y plaça; à ce qu'on dit, elle y était aux jours de Nabuchodonosor. Et le Hatréens eux-mêmes firent une statue d'aigle pour Nišar, fils de Yaphar leur gouverneur, qui les soumettait durement".

[202] L'idea per cui l'aquila possa essere simbolo di san Giovanni, di Cristo e di tutti coloro che li imitino nel dono della contemplazione, è ribadita da GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 815, (Testi, p. 210).

[203] La figura dell'aquila infatti venne collocata frequentemente a decorazione dei capitelli delle chiese altomedievali dal Mediterraneo all'Armenia. Essa si trovava in questa posizione nella chiesa monastica di Bawit (VI sec.), nei capitelli della cattedrale di Parenzo (VI sec.), come in quelli della chiesa di Zvart'noc', ovvero delle Forze Vigilanti, nella regione armena di Ejmiacin (642-662), in *Armenia Sacra, Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)*, catalogo della mostra a cura di J. Durand, I. Rapti e D. Giovannoni (Paris, Musée du Louvre, 21 février-21 mai 2007) Paris 2007, n. 26, p. 97. BRÉHIER L., *L'art chrétien, son développement iconographique des origines a nos jours*, Paris 1928, p. 111, fig. 45, osservava che "l'aquila, all'origine figura della resurrezione, diviene simbolo di Cristo o della grazia divina: una stoffa copta mostra da un lato Cristo che uccide un dragone con la lancia e dall'altro l'aquila che si eleva trasportando una preda tra gli artigli". Curiosamente pare che questa interpretazione del tema non sia stata sufficientemente sviluppata, tanto che nell'ultimo catalogo parigino di arte copta: *L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme*, cit., p. 134, si scriveva ancora che la natura della figura dell'aquila presso i Copti, benché simbolo funerario onnipresente sulle steli, rimaneva controverso. Sui capitelli, le aquile potevano assumere il ruolo di figure a metà tra la terra e il cielo, come si avrà modo di osservare in questo capitolo. Medesimo ruolo "a metà" era quello dell'aquila secondo fonti diffuse nell'Occidente latino che andavano dalle *Gerarchie Angeliche* dello Pseudo Dionigi al *Fisiologo*, fonti attraverso cui si poteva leggere nell'aquila una figura di volta in volta interpretabile come immagine dei martiri, degli angeli o di Cristo. La fortuna di questa iconografia meriterebbe dunque uno studio approfondito che abbracciasse anche le sue varianti occidentali. A questo proposito si segnala la ricca presenza dell'iconografia dell'aquila nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano. A una prima ricognizione, infatti, risultano evidenti numerose figure del rapace scolpite tanto sui capitelli dei semipilastri che si affacciano sul quadriportico, che sulle colonne che sostengono le volte delle navate. Altre aquile sono presenti inoltre anche sul pulpito che sovrasta il cosiddetto sarcofago di Stilicone. Si rimanda a: RIVA L., *Alle porte del paradiso: le sculture del vestibolo di sant'Ambrogio a Milano*, Milano 2006; *L'ambone di sant'Ambrogio*, a cura di C. Capponi, Cinisello Balsamo (MI) 2000. Molti capitelli occidentali con aquila sono stati inoltre pubblicati in: *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, a cura di M. d'Onofrio, (I libri di Viella. Arte), Roma 2003.

Oltre a quanto documentato dai sigilli babilonesi[204], le più antiche attestazione del ruolo assunto dall'aquila come figura di resurrezione si trovano proprio in Egitto. Secondo la religione egiziana, infatti, i sovrani discendevano dal sole e alle divinità solari era affidato il destino postumo del re, che, dopo la morte, doveva tornare al cielo[205]. Quindi, poiché il faraone discendeva dal dio Ra, appariva nelle forme di Horus, il falco divino di cui assumeva le sembianze per volare fino al cielo a ricongiungersi all'eterno ciclo diurno e notturno[206].

Una stele funeraria in legno dipinto conservata al British Museum e proveniente probabilmente da Tebe mostra la posizione del disco alato nell'iconografia funeraria del IX secolo avanti Cristo (Fig. 44). Ra, il dio sole creatore della vita, compare come disco alato sulla centina della stele, quindi come scarabeo inquadrato da due sciacalli e infine come Horus, sul cui capo il disco solare incombe con eccezionale *gravitas*, quasi costringendo la testa del Falco tra le spalle. Che la regale defunta abbia raggiunto l'immortalità è dimostrato dalla presenza dell'*ankh*, il simbolo di vita eterna, collocato in posizione dominante sullo scettro di Horus e rivolto verso la donna, di fronte al ricco banchetto funebre. L'iconografia funeraria egizia mostra i suoi caratteri conservativi fino al III secolo dopo Cristo, come si può vedere nella stele funeraria di Petemin[207] (Fig. 45) ora a Liverpool. Il disco solare alato stende le ali sull'adolescente di Abido al centro delle cure del dio sciacallo. Sulla superficie centinata si dispiega la narrazione della primissima vita oltremondana, vita che proveniva da Ra e al dio era destinata a ritornare. Il disco solare alato che si mostra anche come dio falco è dunque immagine della vita eterna garantita dall'eterno apparire e scomparire del sole all'orizzonte.

Secondo gli Egiziani era il falco, non l'aquila, l'unico essere vivente che potesse guardare fisso il sole con gli occhi e proprio per questo il rapace rappresentava anche l'uccello ambasciatore degli oracoli e delle profezie. Non stupisce quindi che tutte queste qualità in comune con l'aquila ne abbiano facilitato prima la sovrapposizione e poi la sostituzione in luogo del falco, anche a livello lessicale[208].

[204] FRANKFORT H., *Cylinder Seals: a documentary essay on the art and religion of the ancient Near East*, London 1939.

[205] *Storia delle religioni*, a cura di G. Filoramo, 5 voll., Roma 1994-1997, I, *Le religioni antiche*, 1994, p. 70 e 94, con un testo interessante che documenta una visione apocalittica di Atum, dio del sole.

[206] Segue una serie di citazioni dai *Testi delle Piramidi* e da altre fonti geroglifiche in traduzione che Alan Gardiner propose a Cumont in un missiva che voleva dimostrare la presenza in contesto funerario egiziano del tema del volo del faraone-falco o genericamente uccello. Tale lettera è pubblicata in appendice allo studio di CUMONT F., *L'aigle funéraire*, cit., pp. 108-112.

[207] *Fayum, misteriosi volti dall'Egitto*, catalogo della mostra a cura di Carla Marchini (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspali, 22 ottobre 1997-28 febbraio 1998), Roma 1997, n. 141, p. 186.

[208] CUMONT F., *L'aigle funéraire des Syriens*, cit., p. 112. Il passaggio dalla tradizione faraonica a quella cristiana risulta un argomento dibattuto e di non facile risoluzione. Si è occupata di questo argomento in chiave critica WIPSZYCKA E., *Le nationalisme a-t-il existé*, cit., pp. 9-61, note 50-54. Se

Anche nella simbologia funeraria romana il rapace occupava un posto privilegiato. La sua collocazione sulla centina delle steli è tanto simile a quella del disco alato delle steli egiziane da richiedere una serie di riflessioni. Si tratta forse della diversa declinazione di tradizioni più antiche, ma comuni alle due sponde del Mediterraneo?

Nella galleria lapidaria dei Musei Vaticani la stele funeraria di un centurione dei pretoriani datata agli inizi del III secolo dopo Cristo (Fig. 46) mostra il defunto mentre compie un sacrificio inquadrato entro un'edicola sorretta da pilastri decorati, sui quali culminano due aquile ad ali spiegate. Il carattere trionfale dell'immagine viene ribadito dalla più grande aquila nella centina, stretta da mascheroni acroteriali. Il rapace porta nel becco la corona del trionfo sulla morte, immagine celebrativa legata al culto della *consecratio in formam deorum*[209], rito descritto nell'*Historia Augusta*[210], e tradotto iconograficamente in una serie di illustri monumenti romani tra cui la fastosa apoteosi di Antonino e Faustina alla base della colonna di Antonino Pio, eretta tra 161 e 162 dopo Cristo e conservata presso i cortili dei Musei Vaticani.

Nel manoscritto Vaticano Barberinus Lat. 2154, noto come il *Calendario di Filocalo* del 354[211] (Fig. 51), l'aquila ad ali spiegate sembra pronta a spiccare il volo per trasportare l'augusto nei divini cieli, mentre la Vittoria incide il nome di Valentino nel *clipeus*.

costituisce un errore metodologico dare per scontato un legame tra l'arte faraonica e quella cristiana, va comunque ricordato che nella stessa Alessandria si cristianizzò un edificio preesistente, per la precisione un tempio dedicato a Saturno, che divenne la chiesa di San Michele. Per la bibliografia sugli edifici sacri di Alessandria si rimanda al paragrafo precedente di questo stesso capitolo.

[209] WREDE H., *Consecratio in formam deorum*, Mainz am Rhein 1981.

[210] *Scrittori della storia augusta*, a cura di P. Poverini, 2 voll., Torino 1983, pp. 444-445. Sotto il nome di *Historia Augusta* si designa una raccolta di trenta biografie imperiali dal 117 d.C., quando ascese al trono Adriano, fino al 284-285, regno di Carino e Numeriano. Le vite vennero scritte in età costantiniano-dioclezianea (285-337) da sei autori; BONAMENTE G., *L'apoteosi degli imperatori romani nell'*Historia Augusta, (Miscellanea Greca e Romana. XV), Roma 1990, pp. 257-308; IDEM, *Il senato e l'apoteosi degli imperatori da Augusto a Teodosio il grande*, in *Macht und Kultur im Rom der Kaiserzeit*, a cura di K. Rosen, (Studium universale. XVI), Bonn 1994, pp. 137-164; a p. 139 l'autore spiega che la *consecratio* era l'ultima fase del processo di apoteosi imperiale, cioè l'insieme degli atti che introducevano il culto vero e proprio. Il primo momento era costituito dalla *probatio*, la dichiarazione del senato di *referre inter divos* il defunto imperatore, seguiva lo *iustitium*, la sospensione delle attività giudiziarie per il lutto pubblico che precedeva il *funus publicum*, esequie solenne che poteva assumere l'aspetto di *funus imaginarium* qualora una *imago* di cera fosse stata bruciata sulla pira in luogo del defunto. BONAMENTE G., *Apoteosi e imperatori cristiani*, in *I cristiani e l'Impero nel IV secolo, colloquio sul cristianesimo nel mondo antico*, Atti del convegno (Macerata, 17-18 dicembre 1987), a cura di G. Bonamente e A. Nestori, Macerata 1988, pp. 107-142: dimostrava che il culto era attestato almeno fino a Teodosio il Grande (Cauca, 11 gennaio 347-Milano, 17 gennaio 395). AMICI A., *La divinizzazione degli imperatori nel Breviarium di Eutropio: ancora sulla formula* meruit inter divos referri, "Giornale italiano di filologia", LIV (2002), pp. 29-51, si tratta di una fonte preziosa in quanto Eutropio fu *magister scrinii memoriae* dell'imperatore Valente.

[211] REIMER G., *Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*, Rom 1888; STERN H., *Le calendrier de 354: étude sur son texte et ses illustrations*, Paris 1953.

La *consecratio in formam deorum,* con le dovute differenze iconografiche che sancivano il passare del tempo e l'evoluzione dei costumi funerari, era documentata in tutte le aree romanizzate come consuetudine diffusa anche tra le classi più abbienti[212]. Sebbene avvenisse attraverso soluzioni iconografiche di volta in volta differenti, l'aquila rappresentava il *mezzo* con cui l'anima del defunto si librava verso il cielo.

Se la presenza del rapace in contesto funerario era documentabile in tutti i territori romanizzati, essa non indicava però che la sua figura fosse declinata con le stesse forme e neppure con lo stesso significato.

Già lo storico e archeologo belga Franz Cumont[213] (1868-1947) aveva individuato nei culti solari rivolti in età romana alla dea Atargatis, presso Hierapolis, il fulcro di un'elaborazione siriaca dell'iconografia dell'aquila all'interno di un'escatologia dell'anima. Simile, ma non uguale all'aquila romana, il rapace compariva nel contesto funerario siriaco in maniera tale da potersi talvolta sovrapporre all'aquila romana che incoronava il defunto, ma solo da un punto di vista iconografico, in quanto recava con sé una sfumatura di senso tale da ricondurre a un contesto più prossimo a quello egiziano, che a quello romano imperiale. Infatti, presso Bâlkîs, nell'acropoli di Zeugma, Franz Cumont aveva osservato delle lastre tombali scavate nel calcare in cui erano raffigurati i ritratti dei defunti secondo la tradizione funeraria romana, ma tra esse si trovava anche una coppia di aquile identificabili dall'iscrizione come i due fratelli Φάλαδος e Ζοώρας (Fig. 47). Andando a sostituire nelle steli funerarie il busto del defunto, l'aquila vi assumeva il ruolo trionfale non di mezzo di ascesa al cielo, bensì di figura dell'anima liberata dai vincoli corporei per tornare agli dei superni. Cumont proponeva di interpretare l'immagine dell'aquila proprio come figura di vita eterna, esito dell'influsso delle dottrine egiziane sul destino dell'anima dopo la morte.

Da un lato, dunque, l'aquila rappresentava l'immagine dell'anima che poteva finalmente ricongiungersi al cielo, dall'altro lato l'uccello psicopompo, il messaggero di Giove o Baal, veicolo delle apoteosi.

Un rilievo disperso, ma documentato graficamente da Cumont, sembra confermare in maniera convincente l'uso dell'immagine dell'aquila come figura dell'anima. Si tratta di una pietra tumularia proveniente da Bâlkîs, decorata a bassorilievo da un'aquila con braccia umane spalancate nel gesto orante (Fig. 48), mentre implora il ricongiungimento con l'eternità. L'iconografia siriaca, dunque, lungi dall'essere una semplice riproposizione di quella romana, aveva rinnovato nel senso l'iconografia dell'aquila imperiale, facendone una figura della resurrezione dell'anima che s'involava verso le altezze uraniche. Questo cambiamento si era

[212] CESARI P., In memoriam…in honorem: *iscrizioni funerarie*, cit., pp. 959-971.

[213] CUMONT F., *L'aigle funéraire d'Hiérapolis*, cit., pp. 37-71.

presumibilmente consumato nei primissimi secoli dell'era cristiana, catalizzato dai culti solari diffusi tra le comunità romanizzate di Hierapolis.

I risultati iconografici del cambiamento semantico risultano interessanti in relazione alla tradizione egiziana che già prevedeva di leggere nelle forme del falco-aquila la figura dell'anima che ritornava nell'eterno ciclo vitale che si compiva per mezzo del sole[214]. Un frammento di sarcofago del III secolo dopo Cristo conservato al Louvre[215] mostra proprio lo spirito del defunto che sale al cielo (Fig. 49). Nelle forme di Ba, l'anima del defunto-falco ascende ad ali spiegate tra le quattro figlie di Horus, puntando verso il grande disco rosso collocato sopra il suo capo. Oltre alle ali stilizzate dalle lunghe penne, il Ba mostra le mani orientate verso l'alto, come l'aquila-defunto di Bâlkîs (Fig. 48).

Per quanto riguarda il rapporto tra Siria ed Egitto nella migrazione dell'iconografia è necessario fare alcune riflessioni di tipo metodologico. Come osservato già da Cumont[216], il documento più antico della presenza dell'aquila in territorio siriaco era del III secolo dopo Cristo, quando si poteva verificare la sovrapposizione del falco di Horus con l'aquila. Perché dunque si dovrebbe spiegare la presenza dell'iconografia dell'ascensione dell'anima come aquila attraverso una migrazione del simbolo da Siria ad Egitto piuttosto che come un autonomo sviluppo dell'iconografia in ambiente siriano ed egiziano? Il fatto che l'uccello solare, simbolo della vita eterna, avesse un'antica tradizione in Egitto permetteva da solo di giustificarne la fortuna in età altomedievale. Il culto della dea Atargatis di Hierapolis in Siria e il rito funebre connesso ad Horus in Egitto potevano infatti aver condotto la figura dell'aquila a esiti simili, assumendo la forma dell'anima del defunto che saliva al cielo, documentata nelle steli. Sovrapponendosi a quella già sviluppata dalle tradizioni locali, l'iconografia romana ne aveva sancito la fortuna, ma aveva anche oscurato i suoi molteplici significati, riconducendoli tutti all'alveo della celebrazione trionfale. Il confine tra aquila dell'apoteosi e aquila come figura essa stessa dell'anima si gioca infatti su uno scarto sottile e insidioso, ma allo stesso tempo cruciale, perché se nell'evidenza dei documenti storico artistici le forme appaiono simili e talvolta sovrapponibili, non necessariamente devono essere sovrapposte anche le sensibilità religiose e i riti che le esprimono. Che queste steli dimostrino una notevole affinità rispetto a quelle romane in cui l'aquila dispiega le ali al di sotto della parte centinata non significa necessariamente che gli Egiziani abbiano copiato modelli romani, ma piuttosto che si potesse trovare in quelle forme romane diffuse in Siria qualcosa di simile a quanto si andava elaborando autonomamente in Egitto.

[214] Le istruzioni su "come diventare un falco" da vergare sui sarcofagi di privati non di stirpe divina si potevano ritrovare negli antichi testi del Medio Regno.
[215] Paris, Musée du Louvre, inv. num. E12175 a, b, c. Raffigura l'aquila-uccello che sale al cielo tra le quattro figlie di Horus. Datato al III secolo d.C., proviene da Torna el-Gebel.
[216] CUMONT F., *L'aigle funéraire d'Hiérapolis*, cit., pp. 108-118.

Come l'aquila romana da figura trionfale dell'apoteosi imperiale, andò poi diffondendosi tra le classi sociali meno elevate, così, il falco, da figura legata al faraone, andava riscuotendo fortuna tra i privati, durante la dominazione romana. Gli Egiziani potevano sperare in un ricongiungimento con il dio del cielo grazie anche alle suggestioni provenienti dai culti misterici diffusi in Asia e portati da adepti di dottrine gnostiche e manichee che, come si avrà modo di vedere, trovavano nell'aquila proprio la figura dell'anima librata verso il cielo.

Le quattro aquile della cappella numero 25 della necropoli paleocristiana di Bagawat[217] (Fig. 50) sembrano reggere un grande disco caleidoscopico. Si tratta della decorazione della cupola di una cappella funebre, dove i rapaci possono apparire tanto come l'antico uccello che accompagnava le anime a ricongiungersi con il sole, quanto le figure delle anime dei defunti che volano verso l'astro. Se infatti l'immagine dell'aquila, le cui ali sembrano lambire il disco, appare anche nel Calendario di Filocalo (Fig. 51), tuttavia, l'immagine dipinta nella cappella paleocristiana sembra più vicina per contesto culturale e tradizione formale da un lato al Ba che vola verso il sole, dall'altro alle steli copte. È proprio in queste ultime che appare esplicitato il senso cristiano dei rapaci, significato sottolineato dalla presenza di croci e crocette, ma anche dell'*alpha* e dell'*omega*. Che il falco-aquila egiziano sia stato cristianizzato come figura di resurrezione dell'anima è testimoniato dalla stele numero 4481 di Berlino, datata al VII secolo (Fig. 57). Le steli copte raffiguranti l'aquila sono innumerevoli e distribuite in tutte le maggiori collezioni d'arte copta, ma non tutte recano i tratti distintivi che permettono di riconoscerne la figura di Cristo. L'aquila berlinese che porta al collo la *bulla*, amuleto apotropaico, si mostra con forme paffute poco consone all'uccello regale che deve rappresentare, ma che si tratti di aquila e non di colomba è dimostrabile non solo dalla coerenza della sua figura nella serie dei documenti finora esaminati, ma soprattutto da un altro documento iconografico questa volta conservato a Bawit[218]. Nella cappella XXVII del monastero di Apa Apollo infatti, è dipinta un'aquila (Fig. 52) ben riconoscibile grazie all'iscrizione AET[OΣ] vergata sopra la figura dell'animale ad ali spiegate. In questo caso l'uccello non rivolge le penne verso l'alto come se stesse volando, ma le mostra aperte sopra uno sfondo decorativo. Un elaborato collare richiama significati trinitari[219], mentre al di sopra

[217] ZIBAWI M., *L'oasi egiziana di Bagawat. Le pitture paleocristiane*, Milano-Parigi 2005, pp. 32-35, fig. 10.
[218] CLEDAT J., *Le monastère*, cit., pl. XCIII; inoltre a p. 104, parlando della cappella XIX, individua una figura di aquila a destra di una *crux gemmata* di cui resta solamente la parte inferiore, ma che ai due lati reca la scritta EMMANOYHA.
[219] Cirillona, padre della chiesa siriaca del IV-V secolo, scriveva che Cristo "come sigilli raccolse i misteri ed al suo collo li appese", richiamando da vicino la triplice bulla al collo dell'aquila: CYRILLONAS, *Omelia sulla crocifissione, 20, Invito alla Pasqua*, in *I carmi di Cirillona. Studio introduttivo, traduzione, commento*, a cura di C. Vona (Scrinium patristicum lateranense cura Pontificiae Universitatis Lateranensis. II), Roma 1963, p. 74.

dell'uccello l'*alpha* e l'*omega* si moltiplicano per tre, ribadendo, probabilmente, il medesimo concetto celato nel monile.

Nella Bibbia sono molteplici i significati di cui l'aquila si fa portatrice[220], ma è il *Libro dei Salmi* a suggerire l'immagine che sembra avere avuto più successo presso gli esegeti cristiani:

> Egli perdona tutte le tue colpe, guarisce tutte le tue malattie; salva dalla fossa la tua vita, ti corona di grazia e di misericordia; egli sazia di beni i tuoi giorni e tu rinnovi come aquila la tua giovinezza[221].

Questo concetto è ribadito dalla parola profetica di Isaia, secondo il quale "quanti sperano nel Signore riacquistano forza, mettono le ali come le aquile" [222]. Un altro testo cruciale nella diffusione del tema dell'aquila come figura di resurrezione è il *Fisiologo* greco, probabilmente scritto proprio in Egitto tra la fine del II secolo dopo Cristo e l'inizio del III[223]. Per comprendere il significato di questo rinnovamento bisogna leggere del curioso comportamento dell'aquila testimoniato dal *Physiologus*, i cui racconti sugli animali ebbero tanta fortuna in Occidente[224]. L'aquila infatti era dotata di grande sapienza: sapeva come procurarsi una rinnovata giovinezza gettandosi per tre volte in una pozza d'acqua dolce dopo essere volata tanto vicina al sole da bruciarsi la fastidiosa cataratta che prima le annebbiava la vista[225]. Il rapace si ricaricava al sole, nel senso che recuperava

[220] La figura dell'aquila nella Bibbia è caratterizzata dalla polisemia. Nel solo vangelo giovanneo essa rivela almeno tre significati differenti: uno di tradizione giudaica, riferito alla perfezione del carro divino (*Exodus Rabba*, XXIII, 13, in Greenberg M., *Ezekiel*, I-XX, New York 1983, pp. 39-59, qui p. 56: "Quattro tipi di esseri superbi furono creati nel mondo: il più superbo di tutti, l'uomo; fra gli uccelli, l'aquila; fra gli animali domestici, il bue; fra quelli selvatici, il leone: e tutti sono posti sotto il carro del Santo"), uno neotestamentario legato al terrore suscitato dal verso terribile del rapace alternato a quello delle trombe del Giudizio (*Apocalisse*, VIII, 13), e uno di tipo più rassicurante, ancora una volta legato alla tradizione giudaica: quello in cui Dio interviene a proteggere dal male attraverso la forma simbolica dell'aquila (*Apocalisse*, XII, 13-4, come in *Deuteronomio*, XXXII, 10-12.). Questa ricchezza dovrebbe indurre ad avvicinarsi alla figura dell'aquila in ambiente cristiano con una certa cautela, proprio in virtù di quella polisemia caratterizzante la Bibbia, che non concede facili interpretazioni, ma che necessita di una contestualizzazione forte onde evitare fraintendimenti dell'iconografia.

[221] *Libro dei Salmi*, CII (CIII), 5.

[222] *Isaia*, XL, 31.

[223] Il materiale di cui è costituito il trattato è difficilmente databile e collocabile nello spazio e nel tempo: *Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Milano 1975, pp. 11-30.

[224] Per questa parte vedere: ORLANDI G., *La tradizione del* Physiologus *e i prodromi del bestiario latino*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, Atti della XXXI settimana di studio del CISAM (Spoleto, sede del CISAM, 7-13 aprile 1983), (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo. XXXI), 2 voll., Spoleto 1985, II, pp. 1057-1106; TESTINI P., *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, *ivi*, pp. 1107-1168.

[225] *Il Fisiologo*, cit., pp. 44-45: "Dice Davide: 'Si rinnoverà come quella dell'aquila la tua giovinezza' (*Salmi*, CII, 5). Il Fisiologo ha detto dell'aquila che quando invecchia le si appesantiscono gli occhi e le ali, e la vista le si offusca. Che cosa fa allora? Cerca una fonte d'acqua pura, e vola su nel cielo del

l'energia e l'agilità della giovinezza assieme a nuova vista. Quella che emerge, dunque, è una tradizione antica, probabilmente la stessa che prendeva le forme poetiche del *Salmo* CII (CIII), e che vedeva nel rapace un animale dotato di intelligenza tale da aver trovato il modo per evitare l'invecchiamento, rinascendo come la fenice, ma dal sole anziché dalle proprie ceneri.

Non è difficile comprendere come la rinascita attraverso la triplice immersione fosse stata interpretata in sede esegetica come il simbolo della resurrezione di Cristo[226] e dei catecumeni, dopo il battesimo. L'uso stesso del verbo βαπτίζεται non faceva che anticipare quanto esplicitato nella seconda parte del breve trattato riservato dal Fisiologo al rapace:

> Allo stesso modo anche tu, o uomo, se porti l'abito dell'uomo vecchio e gli occhi del tuo cuore sono offuscati, cerca la fonte spirituale, il Verbo di Dio che dice: "Hanno abbandonato me, fonte di acqua viva"[227], e vola su nelle altezze del Sole della giustizia, Gesù Cristo, e spogliati dell'uomo vecchio e delle sue azioni, e immergiti tre volte nella fonte perenne, nel nome dello Spirito Santo; e spogliati dell'uomo vecchio, cioè del vecchio abito del demonio, e rivestiti dell'uomo nuovo, creato a immagine di Dio, e così anche in te si compirà la profezia di Davide: "Si rinnoverà come quella dell'aquila la tua giovinezza".

Le parole del Fisiologo ricordano quelle usate dai monaci della tebaide per descrivere il viaggio verso Dio compiuto con gli occhi della contemplazione. Si tratta di un'eco significativa "di un'epoca e di un ambiente in cui non esisteva ancora un confine netto a distinguere l'ortodossia da certe forme o da certo lessico eterodossi, riconoscibili se si vuole, anche nei più grandi Padri dei primi secoli"[228]. Gli stessi Padri che nel *Fisiologo* trovavano forse un prontuario generale di simboli tratti dalla natura. L'aquila appariva dunque come uno dei testimoni che faceva "affiorare la segreta continuità che unisce i simboli del cristianesimo e quelli degli antichi culti e misteri mediterranei"[229]. Per comprendere il contesto articolato e complesso in cui si inseriva l'azione dei cristiani, fossero essi appartenenti alla

sole, e brucia le sue vecchie ali e la caligine dei suoi occhi, e scende nella fonte, e vi si immerge tre volte, e così si rinnova e diventa giovane".

[226] MAXIMUS TAURINENSIS, *Homilia 60, De Ascensio Domini*, in *Patrologia Latina*, LVII, col. 369: "Ascendit ergo [Christus] ad Patrem Dominus. Meminit sanctitas vestra quod aquilae illi de psalterio, cujus innovatam iuventutem legimus, comparaverim Salvatorem; est enim similitudo non parva: sicut enim aquila humilia deserit, alta petit, coelos vicina conscendit: ita et Salvator humilia inferni deseruit, paradisi altiora petiit; coelorum fastigia penetravit: et sicut aquila, relictis terrenis sordibus, sublime volans, purioris aeris salubritate perfruitur; ita et Dominus terrenorum faecem deserens peccatorum, in sanctis suis volitans purioris vitae simplicitate laetatur. Per omnia igitur aquilae comparatio convenit Salvatori".

[227] *Geremia*, II, 13.

[228] ZAMBON F., in *Il Fisiologo*, cit., pp. 17 e 18.

[229] *Ibidem*.

gerarchia facente capo a una chiesa urbana o monastica, è necessario leggere alcune fonti che dimostrano il ruolo della figura alata nelle dottrine non cristiane e negli scritti apocrifi. Si tratta di alcune suggestioni che vengono qui proposte senza pretesa di esaustività, ma come spunti di riflessione per comprendere la grande complessità di questi temi, che lo storico dell'arte può manovrare solamente con estrema cautela, ma che, sebbene sia materiale incerto nella genesi e nella cronologia, tuttavia riveste un grande interesse, andando a tratteggiare i contorni di un'epoca di cui restano solamente *disiecta membra*. Già nella liturgia mitraica, infatti, l'iniziato penetrava il cielo come aquila, suggerendo il profilo di un ambiente fortemente sincretico. In un codice di Berlino[230], contenente una raccolta di scritti gnostici, compare la figura dell'aquila come immagine dell'arcangelo Gabriele, la potenza angelica cui si legava il quarto giorno della settimana secondo la cosmologia gnostica, rifacentesi a formulari e tavole magiche già in possesso degli astrologi ermetici. Anche nella letteratura manichea[231] erano presenti le aquile come figure delle gerarchie angeliche: nei salmi di carattere liturgico tornava il tema dell'adunanza di aquile. Esse erano le schiere di Dio cui si rivolgeva l'anima del defunto implorando di potere attraversare le porte dei cieli, tema comune alla letteratura Hekalotica. Era proprio un'aquila ad aprire le porte dei cieli al defunto che tornava al Padre, defunto cui veniva dato anche un sigillo, forse necessario a raggiungere l'assemblea delle aquile, immagine della turba angelica.

Il rapace continuava a rivestire il ruolo di creatura a metà tra il cielo e la terra, come lo erano i messaggeri celesti di Dio, gli angeli[232], in cui si trasfigurava il defunto.

Esisteva dunque traccia nella letteratura dei primi secoli dell'era cristiana dell'uso della figura alata in riferimento alla gerarchia celeste e addirittura a Cristo, che nelle dottrine citate aveva la funzione di mediatore tra il Dio creatore e l'uomo, in modo analogo agli ἄγγελοι, messaggeri divini e guardiani dei cieli, secondo

[230] *Ecrits Gnostiques*, cit., pp. 287-288.

[231] *Psaumes des errants*, cit., pp. 93-94, pp. 299-304 (Testi, p. 187). L'anima del defunto risaliva al cielo ripercorrendo la via compiuta da Cristo trionfante sulla morte durante la sua ascensione. Anche in *Pistis Sophia*, infatti, Cristo doveva superare i cieli protetti dagli arconti che impedivano il passaggio a chiunque non fosse uguale a loro. Se al passaggio di Cristo le porte dei cieli si aprirono tutte insieme, al passaggio dell'anima del defunto esse si spalancavano attraverso l'ausilio di sigilli e amuleti, mostrati a quei doganieri che erano gli arconti celesti. Nella religione manichea il ruolo degli arconti era tuttavia moderato dal fatto che le azioni rette e l'osservanza dei comandamenti aprivano le porte dei cieli, piuttosto che le formule magiche e gli amuleti. Questi temi sono molto vicini a quelli dell'apocalittica giudaica, come dimostrato dal *Testamento dei Dodici Patriarchi*: testo di *Lévi*, II, 6; XVIII, 6; testo di *Juda*, XXVI, 2.

[232] L'aquila come uccello psicopompo di origine mesopotamica che rapiva l'anima al cielo come nel mito di Etana si ritrovava anche negli pseudepigrafi del Vecchio e del Nuovo Testamento: *Acta Andreae et Matthiae*, in *Acta Apostolorum Apocrypha*, a cura di A. Lipsius e M. Bonnet, 2 voll., Hildesheim 1891, I, p. 85: "Noi fummo presi da un sonno profondo e delle aquile discesero dai cieli e sollevarono le nostre anime e le condussero al paradiso celeste e noi vi vedemmo delle grandi meraviglie. [...] [le aquile] riportarono le nostre anime nel corpo di ciascuno di noi".

l'ordine e il grado loro conferiti. Il *salmo* CII giocò indubbiamente un ruolo centrale nella lettura cristologica dell'uccello divino come uccello della resurrezione, non propriamente come animale psicopompo che trasportava le anime alle realtà superne, ma figura stessa dell'anima del battezzato che saliva al Creatore. Questo ritorno a Dio con ali di aquila, era strettamente connesso con la tradizione iconografica e cultuale egiziana, da un lato, e con la politica cristiana di tradurre l'immaginario locale in un linguaggio efficace al messaggio evangelico, dall'altro. Infatti, dal IV fino al V secolo almeno, i templi di Akoris, di Iside a Philae e di Osiride ad Abydos erano attivi; inoltre, il culto locale poteva sopravvivere all'interno delle case in appositi altari fino anche al VI secolo[233], esito di una sensibilità viva e solo in apparente contrasto con l'onomastica, che vedeva il diffondersi di nomi biblici tra i nati a partire dalla fine del IV secolo[234]. Inoltre, la presenza di dottrine eterodosse che vedevano nell'aquila l'immagine delle gerarchie angeliche era interessante in quanto dimostrava come nel contesto sincretico dei primi secoli del cristianesimo circolasse un immaginario religioso comune che si esprimeva in analoghe forme figurative.

Divina mediatrice tra cielo e terra, in ambiente copto l'aquila si era fatta carico di una serie di significati che ne avevano trasfigurato il ruolo tradizionale pur rispettandone i contorni[235]. Cristianizzata come figura della resurrezione di Cristo,

[233] FRANKFURTER D., *Religion in Roman Egypt. Assimilation and Resistance*, Princeton 1998, pp. 16-17.

[234] *Ibidem*.

[235] Nell'articolo pubblicato nel 1975, Elisabetta Lucchesi Palli (LUCCHESI PALLI E., *Observations sur l'iconographie de l'aigle*, cit.) riteneva che non ci fossero ragioni sufficienti per pensare che le aquile sulle steli funerarie copte rappresentassero qualcosa di diverso dall'uccello psicopompo di tradizione romana, diffusosi in Egitto con l'intermediazione della Siria. La studiosa citava a suo vantaggio la *bulla* al collo dell'aquila, sostenendo che, assieme a quella, anche la crocetta posta sopra il rapace avesse un ruolo apotropaico di tradizione peninsulare. La presenza dell'*alpha* e l'*omega* a fianco delle aquile o quella dell'*ankh* in luogo della croce veniva minimizzata dalla studiosa che la riteneva irrilevante. Tuttavia, già Liselotte Wehrhahn-Stauch nel suo *Aquila-resurrectio* (WEHRHANN-STAUCH L., *Aquila-resurrectio,* "Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", XXI (1967), pp. 107-127) aveva sottolineato che nelle fonti scritte l'interpretazione cristiana della figura alata era piuttosto diffusa, ma essendo la sua ricerca di carattere prettamente letterario, non andava ad approfondire la questione iconografica. Hanno sottolineato il tema della resurrezione come conseguenza dell'eucaristia: JOANNES CHRYSOSTOMUS, *In Joannem homilia*, XXV [24], *Patrologia Graeca*, LIX, col. 151; IGNATIUS ANTIOCHENUS, *Epistula ad Ephesios*, in *Patrologia Graeca*, V, col. 755: "[...] Frangentes panem unum qui pharmacum mortalitas est, antidotum non moriendi, sed vivendi in Deo per Jesum Christum medicamentum expellens mala"; IRENAEUS, *Contra Haereses* IV, 18, 5, in *Patrologia Greca*, VII, col. 1028: "sic et corpora nostra percipientia eucharistiam jam non sunt corruptibilia spem resurrectionis habentia"; PSEUDO-IUSTINUS, *Quaestiones et responsiones ad orthodoxos*, in *Patrologia Graeca* VI, col. 1390: "Nos autem passionis eius et resurrectonis in baptismo celebramus symbola"; CLEMENS ALEXANDRINUS, *Stromata*, VI, in *Patrologia Graeca*, IX, col. 270; CYRILLUS HIEROSOLYMITANUS, *Cathecheses ad illuminandos*, XX, 7, *Patrologia Graeca*, XXXIII, col. 1083. Liselotte Wehrhahn-Stauch, però, leggeva le steli funerarie copte come un esempio dell'applicazione monumentale di quanto espresso nelle fonti, tanto che nel 1974 Bożena Iwaskziewicz (IWASZIEWICZ B., *Le frise de l'abside de la première Cathédrale de Faras,* "Orientalia

l'aquila appariva come immagine dell'ascensione dell'anima dopo la morte, di quella resurrezione che si compiva in ogni monaco ogni qualvolta lo Spirito Santo lo accompagnava fino alla visione del Padre, attraverso un'assimilazione progressiva rispetto alle gerarchie angeliche.

Quest'idea sembra trovare conforto nella diffusa presenza dell'aquila nei contesti monastici. Oltre alla figura dipinta nel monastero di Apa Apollo (Fig. 52), si trovavano a Bawit altri documenti interessanti. Se infatti l'aquila dipinta nella cappella X era verisimilmente figura di Cristo, le aquile della cappella XXXII (Fig. 54) sembravano essere figura del monaco per il quale l'*imitatio Christi* costituiva il pilastro fondante la vita ascetica[236]. I rapaci erano dipinti nello spazio inquadrato dalle lunette, quanto restava visibile a Cledat di un'aula che a inizio secolo risultava quasi completamente fagocitata dal deserto. La superficie muraria tra gli estradossi degli archi era occupata da una teoria di figure stanti, nimbate, impegnate nel gesto orante[237] o con il Libro in mano. La collocazione delle aquile alla stessa altezza della teoria di asceti o apostoli sembra proprio indicare che avessero assunto il ruolo di figura dei Santi. Osservando poi nel dettaglio uno dei rapaci documentato da Cledat (Fig. 55), si può notare che esso insisteva sull'intera superficie ritagliata dalla lunetta e portava nel becco una crocetta con la parte sommitale di forma circolare come un *ankh*, mentre al collo pendeva un curioso amuleto a forma di falce rovesciata con croce. Il fondo era occupato da racemi vegetali fortemente stilizzati, racemi di cui s'intuisce la presenza anche in un documento simile conservato al Louvre[238] (Fig. 56). Intagliata in una lunetta lignea datata al VII-VIII secolo, anche quest'aquila proviene da Bawit, ma questa volta corredata da un'iscrizione che invoca la trinità perché si ricordi di Bane, l'umilissimo monaco. Un terzo documento iconografico mostra il particolare del mosaico pavimentale della Chiesa dedicata nel VI secolo dal diacono Tommaso sul Monte Nebo (Fig. 53). L'aquila in un clipeo costituisce il fulcro di un disegno geometrico collocato di fronte alla porta Sud. Oltre al rapace, si leggono anche il nome del committente, il diacono Tommaso, l'*alpha* e l'*omega*. Già Michele

Christiana Periodica", XL (1974), Fasc. II, pp. 377-406) trovava un'efficace applicazione degli argomenti di *Aquila-resurrectio* andando a interpretare il fregio absidale della più antica cattedrale di Faras (inizio del VII sec.) (Fig. 59).

[236] GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 817: "Electi autem qui et in bono opere omnipotenti Deo placere appetunt, et per contemplationis gratiam aeternam jam beatitudinem degustare concupiscunt, facies et pennas desuper extendunt". Questa idea venne ampiamente sviluppata da Gregorio, che insisteva sull'imitazione angelica degli eletti: *ivi*, col. 820: "Ut pennata animalia incessanter imitantes"; *ivi*, col. 806 e 821 (Testi, pp. 210 e 211).

[237] Si ricorda il già citato passo dei Padri del deserto che ricordano Abba Tithoes, che doveva abbassare le braccia quanto più velocemente possibile per scongiurare di venire rapito in estasi: *Apophtegmata Patrum*, XII, 13, in *Les Apophtegmes des Pères. Collection systématique*, cit., II, 2003, pp. 216-217 (Testi, p. 199).

[238] Parigi, Musée du Louvre, lunetta lignea decorata con aquila e frase devozionale, a sinistra: "il Padre il Figlio lo Spirito santo"; a destra: "Sant'Apa Apollo, ricordati di me, sono Bane l'umile"; inv. n. AF6975, proveniente dal monastero di Bawit, VII-VIII s., 69 x 35 cm.

Piccirillo[239] aveva individuato in quest'immagine una figura di resurrezione. Come gli apostoli e i santi asceti[240], imitando Cristo, erano diventati aquila risorgendo e venendo chiamati nel regno celeste, così anche Bane e Tommaso aspiravano alla vita eterna di cui Cristo si era fatto garante con l'ascensione ai cieli.

Queste riflessioni sembrano poter suggerire qualcosa della composizione di un bassorilievo del Museo Copto del Cairo, raffigurante il martirio di Santa Tecla, giustificando la curiosa posizione della santa al suo centro (Fig. 58). Mentre le belve stanno per sbranarla, Tecla slancia le braccia oltre il capo, su cui incombe una grande croce. Un motivo a cordoncino divide lo spazio della salvezza eterna da quello della brutalità del martirio che si consuma nel sangue. La martire infatti ha già raggiunto il regno eterno nello stesso momento in cui si libera delle spoglie terrene.

Che la figura dell'aquila fosse immagine di resurrezione venne sostenuto da Iwaskziewicz[241] per leggere il fregio trovato durante gli scavi della cattedrale di Faras, in Nubia, fregio che decorava l'abside dell'edificio a tre navate datato all'inizio del VII secolo (Fig. 59). Nel contesto absidale l'aquila andava a rappresentare efficacemente l'immagine della resurrezione delle anime libratesi in volo verso il cielo, grazie alla salvezza acquisita mediante la partecipazione alla mensa eucaristica[242]. Confrontando le aquile di Faras con la martire Tecla sembra proprio di vedere che il sigillo cristiano conduca alla resurrezione la santa che si slancia come un'aquila verso il cielo, al pari di tutti i cristiani che si facevano aquila nutrendosi del corpo e del sangue di Cristo. Il sigillo di chi imitava Cristo, nella forma della croce sul capo, è presente nei mosaici della chiesa di Santa Maria Maggiore[243] a Roma, proprio sulla testa del Bambino (Fig. 60), di quel Cristo di cui Apollo si rivestì, come sembrano ribadire tutte le crocette di cui è circondato il santo dipinto nella cappella XXX di Saqqara (Fig. 61).

[239] PICCIRILLO M., *The mosaics of Jordan*, Amman 1993, p. 187.

[240] Che la penitenza facesse sì che gli uomini mettessero le ali come gli uccelli è ribadito da: THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *Discorso sulla penitenza*, VI, 28, in *Omelie copte*, cit., p. 100.

[241] IWASZIEWICZ B., *Le frise de l'abside de la première Cathédrale de Faras*, cit., pp. 377-406.

[242] Che il pane eucaristico rendesse gli uomini come aquile in volo verso il paradiso è stato scritto anche da EPHREM SYRUS, *Hymni Azymorum*, XVII, 12, in *Hymni et Sermones, quos e codicibus londinensibus, parisiensibus et oxoniensibus descriptos ededit, latinitate donavit, variis lectionibus instruxit, notis et prolegomenis illustravit Thomas Josephus Lamy*, 4 voll., Mechelen 1882-1902, I, col. 620: "Pane spiritualis fiunt cuncti homines aquilae in paradisum advolantes"; THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *Discorso sulla penitenza*, XXV, in *Omelie copte*, cit., p. 106.

[243] M.R. MENNA, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, in M. ANDALORO e S. ROMANO, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e atlante*, 9 voll., Milano 2006-, *Corpus*, ideazione e direzione scientifica di M. Andaloro e S. Romano, 6 voll., Milano 2006-, I, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, 2006, pp. 305-346; BRENK B., *La tecnica dei mosaici paleocristiani di S. Maria Maggiore a Roma*, in *Medieval mosaics: light, color, materials*, a cura di E. Borsook, F. Gioffredi Superbi e G. Pagliarulo, Milano 2000, pp. 139-148; IDEM, *Die frühchristlichen Mosaiken: in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975; KARPP H., *Die Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Baden Baden 1966; CECCHELLI C., *I mosaici di Santa Maria Maggiore*, Torino 1956.

> Chi è che porta il sigillo? Colui che è stato segnato da Dio. Oserò aggiungere che è stato segnato da questo sigillo chi battezza nello Spirito Santo e nel fuoco[244], chi dona l'immagine del celeste[245], chi ti educa alle cose superiori perché non porti più l'immagine del terrestre[246].

Con queste parole Origene descriveva un'espressione entrata "nel linguaggio comune"[247] come quella dell'avere o meno ricevuto il sigillo, segno del rito battesimale. Come la croce applicata alla tunica o dipinta sulla fronte dei monaci che "donano l'immagine celeste" con la vita ascetica, queste crocette nel becco dell'aquila sembravano proprio un amuleto per attraversare i cieli nella salita a Dio, come un segno di riconoscimento per non essere ricacciata verso il basso né da spiriti maligni, né dagli angeli posti a custodia delle porte celesti. Una preghiera manichea per aprire le porte dei cieli[248], massima ambizione del fedele di Mani e del cristiano, sembra aver suggerito l'immagine scolpita in una stele conservata al Museo Copto del Cairo e datata al VI-VII secolo. In essa l'aquila spicca il balzo proprio dal segno egiziano dell'eternità: l'*ankh* (Fig. 62). Il sincretismo culturale non distingueva tra croce cristiana e croce ansata, o *ankh*, tanto che le due croci potevano essere utilizzate indifferentemente come simboli della vita eterna raggiunta con il sigillo battesimale, garanzia di resurrezione sottolineato dall'aquila ad ali spiegate[249].

Credo debba essere attribuito a questa stessa tradizione iconografica anche il mosaico del "Trionfo della Croce" conservato nella cripta di San Gaudioso a Napoli. Il mosaico del V secolo era già stato ricondotto all'ambiente africano da Fabrizio Bisconti, che pure lo riteneva immagine dell'aquila apoteotica romana[250]

[244] *Luca*, III, 16.
[245] *Prima lettera ai Corinzi*, XV, 49.
[246] ORIGENES, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, XIII, 2, in *Omelie su Ezechiele*, a cura di N. Antoniono, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. LXVII) Roma 1987, pp. 202-209 (Testi, p. 173).
[247] L'idea del sigillo del sangue di Cristo è presente anche in Afraate: APHRAHAT, *Demonstrationes*, II, 6, I/57; II, 7, I/ 64; VI, 14, I/ 292; XIV, 31, I/ 652, in *Aphraate le Sage Persan, Les Exposés I-XXIII*, a cura di M.J. Pierre, (Sources Chrétiennes. CCCXLIX e XXXLIX), 2 voll., Paris 1988-1989, I, pp. 242, pp. 246-247, pp. 399-400; II, pp. 652-653.
[248] *Psaumes des errants, Écrits manichéens du Fayyūm*, cit., pp. 93-94 e pp. 299-304: come sottolineava anche una fonte copta risalente a dottrine manichee: "Ouvre moi, donne moi, donne moi le sceau. Je me suis attardé au milieu des sans joie: ouvre-moi, donne-moi la marque. Milice angélique du Christ! Ouvre-moi, couronne-moi!" (Testi, p. 187).
[249] DE GRÜNEISEN W., *Les caractéristiques de l'art copte*, Firenze 1922, p. 74: risulta suggestivo osservare quanto lo spirito catalogatorio di De Grünheisen avesse colto la continuità tra i simboli della resurrezione disegnando una "tavola schematica delle trasformazioni successive della croce ansata".
[250] BISCONTI F., *Mosaici del cimitero di San Gaudioso: revisione iconografica ed approfondimenti iconologici*, in *Atti del VII colloquio Associazione Italiana per lo studio e la conservazione del*

(Fig. 63). Una stele del V/VI secolo conservata presso il Museo Copto del Cairo (Fig. 64) mostra proprio l'aquila che prende il volo dalla croce in maniera del tutto simile, eccetto che per alcuni elementi secondari, o "di contorno": il clipeo che circonda la croce nel mosaico e gli animali della stele funebre. Penso dunque si possa ritenere che il mosaico di San Gaudioso indichi, come negli affreschi di Bawit, la figura del Cristo librato in volo, paradigma di perfezione e garanzia di vita eterna del vescovo africano colà sepolto.

Il viaggio dell'anima verso Dio attraverso i cieli è un topos diffuso nei secoli che vanno almeno dal IV al VI. Oltre alla letteratura gnostica e ai salmi manichei, bisogna ricordare che intorno al VI secolo andava sviluppandosi la letteratura Hekalotica[251] nell'ambito della mistica giudaica. Anche *Le gerarchie angeliche* dello pseudo Dionigi, testo probabilmente composto proprio in Egitto nello stesso periodo, descrivevano un cosmo estremamente vicino a quello delle coeve dottrine dell'ascensione. Vi era anche presente l'aquila, come una delle forme che potevano essere assunte dagli angeli, figure regali che sostenevano senza sosta la vista del sole mistico[252]. Anche Origene citava l'aquila in relazione ai cherubini, insistendo che non vi fosse nulla di immondo nell'aquila[253] perché l'aquila, che, come il leone, costituiva una delle protomi angeliche, era un essere puro, poiché non esisteva nulla di immondo nel carro di Dio[254]. La figura dell'aquila apparteneva dunque anche alle forme angeliche, "assemblea delle aquile"[255] più prossime al carro ezechieliano e alla *visio Dei*, ed era per questo che l'evangelista Giovanni poteva essere paragonato a un'aquila, perché fissava lo sguardo nella sostanza stessa della divinità, quasi come l'aquila fissava gli occhi nel sole[256]. Origene[257] ribadiva questo concetto sottolineando che "per comprendere il testo giovanneo bisognava come lui farsi aquila, trascendere la realtà per innalzarsi con gli occhi

mosaico, atti del colloquio (Pompei, 22-25 marzo 2000), a cura di A. Paribeni, Ravenna 2001, pp. 86-98.
[251] SCHÖLEM G., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., pp. 51-94.
[252] PSEUDO-DIONISYUS AREOPAGITA, *De caelesti hierarchia*, XV, 8, in *Gerarchia Celeste*, cit., p. 87: "L'aspetto di aquila [assunto dagli angeli] è indice della loro regalità, della loro capacità di elevarsi e di volare velocemente, della prontezza, vigilanza, velocità e destrezza con cui afferrano il nutrimento fortificante e della contemplazione priva di ostacoli, diretta ed indeflettibile del raggio ricco ed oltremodo luminoso proveniente dal sole divino, resa possibile dal forte impegno delle loro facoltà visive". Si rimanda ai Testi, p. 204 per la citazione in greco.
[253] *Levitico*, XI, 13.
[254] ORIGENES, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, XI, 3, in *Omelie su Ezechiele*, cit., pp. 180-183 (Testi, p. 173).
[255] *Psaumes des errants, Écrits manichéens du Fayyūm*, cit., pp. 93-94, per la citazione completa si rimanda ai Testi, p. 187.
[256] GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, IV, 1, in *Omelie su Ezechiele*, cit., I, p. 81.
[257] ORIGENES, *Commentarii in Evangelium Joannis*, I, 23, in *Origène. Commentaire sur saint Jean*, a cura di C. Blanc, (Sources chrétiennes. CXX, CLVII e CCXXII), 3 voll., Paris 1966-1975, I, 1966, pp. 71-73.

della contemplazione, essere i figli prediletti di Cristo, come fu Giovanni". Come già sottolineato da Lafontaine-Dosogne[258] e da uno studio compiuto da de Groot e Van Moorsel[259], nell'iconografia bizantina la protome dell'aquila nel tetramorfo non indicava immediatamente San Giovanni, ma rappresentava quel carisma del tetramorfo che lo portava a essere la creatura più perfetta, quella che meritava di venire collocata nel punto del creato più vicino a Dio e che costituiva il modello di riferimento per gli uomini giusti. Come osservava Origene[260], citando il profeta Isaia: "I giusti prenderanno ali di aquila, correranno senza affaticarsi, cammineranno e non si stancheranno"[261].

L'aquila era dunque l'uccello della contemplazione, per questo poteva essere la figura dell'anima del defunto che si librava a Dio o quella del santo che saliva al cielo con gli occhi spirituali, come fece San Paolo[262], "quel grande essere vivente alato, che era volato fino ai segreti del quarto cielo", che diceva: "faccio una cosa sola: dimentico ciò che sta alle mie spalle, e mi slancio verso ciò che mi sta davanti"[263], citando quello che sarà uno dei topos della letteratura monastica[264]. La purezza di cuore era un elemento fondamentale per i santi monaci affinché godessero dei doni dello spirito che li conducevano alla contemplazione di Dio:

> gli eletti, che quando compiono un'opera buona non hanno altro desiderio che quello di piacere a Dio onnipotente, e mediante la grazia della contemplazione bramano pregustare la beatitudine eterna, protendono verso l'alto la faccia e le ali[265].

E così facendo non fanno altro che imitare la protome aquilina del tetramorfo, quella collocata più in alto rispetto alle altre tre, perché era la somma tappa dell'*imitatio Christi et angelorum* esercitata dai santi[266]:

[258] LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Théophanie-vision auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, (Synthronon. Bibliothèque des Cahiers Archéologiques. II), Paris 1968, pp. 135-143.
[259] DE GROOT M. e VAN MOORSEL P., *The Lion, the Calf, the Man and the Eagle in Early Christian and Coptic Art*, "Bulletin Antike Beschaving", LII-LIII (1977-1978), pp. 233-245.
[260] ORIGENES, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, XI, 3, in *Omelie su Ezechiele*, cit., pp. 180-183.
[261] *Isaia*, XL, 31.
[262] *Lettera ai Filippesi*, III, 13-14.
[263] GREGORIUS MAGNUS, *In Ezechielem*, III, 17, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 813, si rimanda ai Testi, p. 210 per la lettura della fonte in latino.
[264] MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, XXX, 6, in *Saint Macaire, Les homélies spirituelles*, cit., pp. 282-283. JOANNES CASSIANUS, *De instituti coenobium*, VI, 6, in *Jean Cassien, Institutions Cénobitiques*, a cura di J.-C. Guy, (Sources Chrétiennes. CIX), Paris 1965, p. 268-271. Per la lettura del brano citato si rimanda ai Testi, p. 193.
[265] GREGORIUS MAGNUS, *In Ezehielem*, IV, 4, in *Gregorio Magno, Omelie su Ezechiele*, cit., I, pp. 84-85, Gregorio distingueva tra chi aspirasse alla contemplazione per questioni di superbia individuale, oppure per piacere agli altri, o ancora per comparire dotto ai loro occhi. Solamente chi voleva piacere a Dio, come i Santi, poteva riuscire a protendere lo sguardo e i desideri verso il cielo.
[266] SYMEON STUDITES, *Oratio ascetica*, XX, in *Syméon le Studite, Discours ascétique*, a cura di H. Alfeyev e L. Neyrand, (Sources Chrétiennes. CDLX), Paris 2001, pp. 90-95, in cui Simeone parlava

> questi esseri viventi possono essere simbolo di ogni uomo perfetto [...] perché quando gli uomini santi spiccano il volo verso la contemplazione delle realtà superne, allora fissano con amore le primizie del loro spirito nella patria celeste, ma gravati dal peso della maniera umana di vivere ricadono su se stessi; essi rivelano ai fratelli i beni celesti che hanno potuto contemplare almeno come in un antico specchio[267].

Anche il padre della Chiesa siriaca Afraate aveva fornito un'ulteriore suggestione in merito al rapporto tra santi uomini, quei perfetti citati da Gregorio Magno, e la figura del più glorioso tra gli uccelli[268], in un modo che ricordava fortemente la posa a braccia tese dell'orante. Egli infatti raccomanda di cercare il reame celeste attraverso la meditazione, in modo da lasciare il mondo elevando lo sguardo e le ali come le aquile, fino alla contemplazione dei misteri uranici[269].

La purezza di cuore conduceva al rapimento estatico grazie ai "frutti desiderabili del digiuno[270] e della preghiera", quella preghiera che si faceva a braccia aperte perché permetteva una concentrazione adeguata per resistere ai pensieri impuri e agli spiriti maligni, e conduceva così al volo mistico verso la contemplazione di Dio.

L'interesse monastico nei confronti del tema della contemplazione veniva declinato a tutti i livelli del quotidiano, come sembra ribadire il monaco che aveva fatto ricamare sulla tunica due aquile ad ali spiegate sopra l'immagine del martirio di San Daniele[271], paradigma del martirio quotidiano della carne che costituiva l'ideale centrale della vita ascetica (Fig. 65).

La stele funeraria di Biredjik citata da Cumont[272] (Fig. 48) mostrava l'immagine dell'aquila che si levava verso i cieli con le braccia dell'orante, invocando la protezione divina come il Ba del defunto nei frammenti dipinti numero E12175 a, b, c del Louvre (Fig. 49). Nelle steli copte la presenza dell'aquila che saliva al cielo era diffusa tanto quanto il tipo dell'orante a braccia levate con il sigillo del *signum crucis*, figura che alla luce di queste osservazioni

dello spirito degli asceti, sempre rivolto verso Dio, come quello degli angeli, presto illuminato dalla luce divina che li irradiava sempre più intensamente (Testi, p. 217).
[267] GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 826 (Testi, p. 209), da notare l'utilizzo della metafora dello specchio opaco come il modo attraverso cui i santi percepivano la visione di Dio finché erano ancora nella carne, topos letterario recuperato da Dante nella *Divina Commedia*.
[268] APHRAHAT, *Demonstrationes*, V, 16, in *Aphraate le Sage Persan, Les Exposés I-XXIII*, cit., 1988, pp. 341-343.
[269] *Ivi*, VI, 1, I/ 245-247, pp. 363-364, per la citazione completa di questo passo si rimanda a Testi, p. 185.
[270] *Apophtegmata Patrum*, I, 4, in *Les Apophtegmes Des Pères. Collection systématique*, cit., I, 1993, pp. 102-103 (Testi, p. 198).
[271] TURREL COLL L.G., *Los tejidos coptos del museo de Monserrat. Presentaciòn de la colecciòn*, "Antiquité tardive", XII (2004), pp. 145-152.
[272] CUMONT F., *L'aigle funéraire des Syriens*, cit., p. 47, fig. 23.

dovrebbero sembrare equivalenti: l'immagine del fedele battezzato apriva le braccia invocando la protezione del Padre per quella salita al cielo che veniva altrimenti raffigurata dal volo dell'aquila. Come i santi monaci imitatori della perfezione angelica salivano con le ali della contemplazione alla *visio Dei*, così i defunti portatori del sigillo di somiglianza potevano avvicinarsi alla contemplazione salendo attraverso i cieli come il Cristo risorto, raffigurato dall'aquila davidica del salmo CII.

L'esegesi occidentale sottolineava fortemente che nell'immagine dell'aquila si raccogliesse una figura della resurrezione di Cristo, come testimoniato dalle parole di sant'Agostino[273] (354-430 ca.), sant'Ambrogio[274] (Treviri, 339-Milano, 397) e Gregorio di Elvira[275] (330-395 ca.).

In Occidente le riflessioni dei Padri si traducevano per mano degli iconografi nelle forme dell'aquila con piccole prede tra le zampe, figura dei cristiani strappati al male e condotti al cielo grazie alla fede e ai sacramenti. Cristo appariva come il mezzo della salvezza, erede dell'aquila romana dell'apoteosi, immagine che forse si trova alla base di illustri esemplari che vanno dall'aquila appartenuta a Suger[276] di Saint Denis (Fig. 66) a quella collocata sui pulpiti. Sembra infatti che in entrambi i casi l'aquila possa rappresentare la figura di Cristo come il Salvatore che risorto dalla morte porterà alla vita eterna tutti coloro che partecipano della mensa eucaristica. I piccoli pesci stretti tra gli artigli dall'aquila di Suger appaiono citare da un lato il *Physiologus* e dall'altro la succitata interpretazione di Gregorio di Elvira come immagine della salvezza operata da Cristo sull'uomo "strappato dalle fauci del nemico". Mentre l'aquila su cui veniva poggiato e interpretato il Libro può indicare la speranza di resurrezione che si opera su tutti i fedeli attraverso la sinassi liturgica. Una miniatura dell'*Exultet* numero 2 del Museo dell'Opera del duomo a Pisa[277] (Fig. 67) sembra suggerire proprio una lettura in

[273] AUGUSTINUS, *Enarratio in Psalmos*, in *Patrologia Latina*, XXXVII, col. 1323, e seguenti, Testi, p. 192.

[274] AMBROSIUS, *Hexaemeron*, V, caput XVIII, 60, in *Patrologia Latina*, XIV, col. 246, in *I sei giorni della creazione*, a cura di G. Banterle, Roma 1996, pp. 312-313 (1ª edizione: Milano-Roma 1979). La citazione del passo in latino è contenuto in Testi, p. 186.

[275] AMBROSIUS, *Sermo XLVI De Salomone, Sermones S. Ambrosio hactenus ascripti*, in *Patrologia Latina*, XVII, coll. 716-719: "Dobbiamo interpretare l'aquila [...] come nostro signore Gesù Cristo, il quale dopo la resurrezione degna di venerazione, che mostrò al genere umano che si può tornare in vita dopo la morte, come l'aquila ritornò volando al Padre, portando con sé una preda, cioè l'uomo, che era stato strappato dalle fauci del nemico". Si tratta di un passo attribuito a Gregorio di Elvira: DIDONE M., *Gregorio di Elvira e la paternità del De Salomone e dell'explanatio beati Hieronymis*, "Divinitas", XXIV, Roma 1980, pp. 178-210 Testi, p. 191.

[276] *La France Romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, catalogo della mostra a cura di D. Gaborit-Chopin (Paris, Musée du Louvre, 10 mars-6 juin 2005), Paris 2005, n. 264 p. 347. Il vaso in porfido e argento dorato venne commissionato per il servizio liturgico. La preziosità del porfido unita alla maestosità del rapace celebrano la salvezza che si compie attraverso la sacra mensa.

[277] CALDEROLI MASETTI A.R., *Pisa, Museo dell'opera del duomo,* Exultet *2*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, catalogo della mostra (Montecassino, 19 maggio-21 settembre 1994),

questo senso. Infatti, nel rotolo liturgico decorato in Italia centrale nella seconda metà dell'XI secolo, l'ambone dal quale il diacono svolge la pergamena è stato decorato da una grande aquila. Il rapace ad ali spiegate è inquadrato da due pistrici che rigettano altrettanti frammenti di corpi. Non credo che in questo caso si tratti di una "aquila giovannea affiancata da pistrici"[278], ma piuttosto della figura di Cristo risorto tra i mostri del mare, che, nel giorno della resurrezione di tutti i corpi, rigettano quanti sono stati divorati[279]. Nello stesso rotolo, la figura di Cristo come aquila è stata riconosciuta anche da Anna Rosa Calderoli Masetti, che, descrivendo l'immagine della colonna con sopra il rapace (Fig. 68), la interpretava come "lo stesso Redentore" [280], "infatti, la sottile simbologia per cui il cero che si consuma con il fuoco è lo stesso Cristo che sacrifica la sua vita per l'umanità, si trasferisce nella colonna preziosamente elaborata". Il tema pasquale celebrato dal rotolo liturgico veniva dunque ribadito anche nella decorazione che utilizzava più volte un simbolo, quello dell'aquila, ben radicato nella tradizione esegetica tardo antica. Quindi, oltre che come immagine di uno soltanto degli evangelisti[281], di colui che

(Bimillenario di Cristo. Recitare la devozione 1994), direzione scientifica di G. Cavallo, coordinamento di G. Orofino e O. Pecere, Roma 1994, pp. 151-157.

[278] *Ivi*, p. 154.

[279] *Apocalisse*, XX, 13. Nell'iconografia paleocristiana l'immagine del pistrice è associata all'iconografia di Giona, paradigma della resurrezione di Cristo.

[280] *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, cit., p. 155.

[281] L'interpretazione di Ireneo di Lione intorno alla protome aquilina del tetramorfo come figura dell'evangelista Giovanni è stata applicata anche a documenti artistici in cui la figura dell'aquila potrebbe rappresentare in maniera più efficace il Cristo risorto, come paradigma della salvezza. IRENAEUS, *Adversus Haereses*, III, 11, 8, in *Irénée de Lyon, Contre les Hérésies III*, a cura di P.L. Doutrelaou et P.A. Rousseau, (Sources Chrétiennes. CCXI), Paris 1974, pp. 162-171, citazione riportata per intero nei Testi, p. 171; HIERONYMUS, *Comm. in Matheum, Praefatio* 54-6, (Corpus Christianorum, Series Latina, LXXVII), Turnhout 1969, p. 3; IDEM, *Comm. Homiliae in Ezechielem prophetam* I, 1, 10, in *Patrologia Latina*, XXV, 21-2; AUGUSTINUS, *De consensu Evangelistorum*, I, VI, 9, in *Patrologia Latina* XXXIV, coll. 1046-7 identificavano con i quattro animali gli evangelisti: Matteo è l'uomo perché iniziava il suo vangelo parlando di un uomo: "Libro della generazione di Gesù Cristo, figlio di David, figlio di Abramo"; Marco era il leone per la suo *vox clamantis in deserto*, risonante come quella del leone, Luca il bue perché il suo libro principiava con il sacrificio di Zaccaria, e Giovanni era corrispondente all'aquila perché, secondo Gerolamo: "prendendo le penne di un'aquila e in fretta salendo alle cose più alte, discute del verbo di Dio"; perché "volando fino ad altezze eccelse" secondo Agostino "vola come un'aquila sopra le nubi dell'infermità umana e vede la luce della verità immutabile con gli occhi acutissimi e fermissimi del cuore". Secondo Agostino egli "ha trasceso tutte le creature per elevarsi fino al Creatore: è vera aquila" (AUGUSTINUS, *In Iohannis Evangelium* I, 1-6, (*Corpus Cristianorum, Series Latina*. XXXVI), Turnhout 1954, pp. 1-3). Il legame tra aquila e rigenerazione in Cristo si ritrovava in forma originale anche nel commento ai salmi di Agostino (AUGUSTINUS, *Enarratio in psalmos*, in *Patrologia latina*, XXXVII, col. 1323). Memore della tradizione facente capo ad Aristotele (ARISTOTELES, *Historia Animalium*, IX, 32 (619a), in *Histoire des animaux*, a cura di P. Louis, (Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association G. Budé), 3 voll., Paris 1964-1969, III, 1969, p. 99), infatti, Agostino ricordava che in vecchiaia il becco adunco dell'aquila andava deformandosi tanto da portarla a morire d'inedia, se non fosse che l'uccello riusciva a restaurarlo limandolo contro una roccia. La roccia era figura di Cristo (*Prima lettera ai Corinzi*, X, 4), attraverso cui il fedele rinasceva a nuova vita,

aveva basato il suo Vangelo sull'esperienza apocalittica in virtù del proprio carisma contemplativo, le aquile romaniche potevano raffigurare anche Cristo, gli angeli e i santi titolari della fabbrica o di una sepoltura, in quanto imitatori di Cristo. Attraverso loro, infatti, prendeva forma la figura della resurrezione e della contemplazione di Dio, secondo la tradizione facente capo allo pseudo Dionigi, al *Fisiologo* e all'esegesi patristica.

esattamente come l'aquila. Cfr. GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 815, (Testi, p. 210).

III. Appunti sulla diffusione dell'iconografia teofanica tra conservazione e trasformazione

L'idea del seggio divino perse il rilievo visivo che l'aveva caratterizzata nell'età tardoantica e all'immagine concreta del trono, meta delle ascensioni mistiche e oggetto di meditazione, si sostituì progressivamente una nozione più astratta, una sorta di allegoria della maestà celeste[1].

Iconografia teofanica e iconodulia nei manoscritti costantinopolitani del IX secolo

Le dottrine della contemplazione non fioriscono mai in tempo di battaglie[2]. Baumgartner rilevava che tra VIII e IX secolo mancasse qualunque traccia di nuovi contributi in grado di arricchire la tradizione mistica in materia di contemplazione. Tuttavia, le dottrine iconodule trionfanti al termine della controversia iconoclasta avevano portato l'arte a divenire fulcro della spiritualità, come un'efficace e autonoma esegesi visiva della parola. Secondo Giovanni Damasceno[3] (650-749 ca.) l'arte sacra doveva avere la funzione di santificare lo sguardo e di elevare le intelligenze alla conoscenza di Dio. Questo intento, compreso *in nuce* nella pittura absidale copta come via e fine della contemplazione, andava a legittimare una spiritualità che chiedeva all'oggetto sacro di costituire un ponte con le realtà superne.

Se dunque mancarono nuovi contributi a innervare la tradizione mistica dei Padri almeno fino a Simeone il Nuovo Teologo, venne però raccolto un arsenale dogmatico in funzione anti-iconoclasta, tale da orientare l'arte e con essa l'iconografia teofanica. Essa infatti si piegava alle esigenze di un monachesimo

[1] BUSI G., *Simboli del pensiero ebraico*, cit., p. 124.
[2] BAUMGARTNER C., *Contemplation*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, a cura di M. Viller, III, Paris 1953, coll. 1643-2193, in modo particolare col. 1793.
[3] JOANNES DAMASCENUS, *Orationes de imaginibus tres*, in *Difesa delle immagini sacre. Discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*, a cura di V. Fazzo, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. XXXVI), Roma 1983.

costantinopolitano interessato a suffragare la liceità del culto delle immagini, giungendo a costituire una relazione stretta tra figura di Dio, icona del Cristo e visionari. Come sottolineato da Kathleen Corrigan[4], il ruolo di Davide e degli altri profeti del *Vecchio Testamento* presenti nei salteri a illustrazione marginale[5] era proprio quello di aver testimoniato l'incarnazione e la divinità di Cristo. Per questa ragione, nell'immagine che raffigura e commenta il salmo XLIX, 1-4 del salterio Chludov, Abacuc[6] e Davide sono stati dipinti proprio di fronte al Salvatore, come veri testimoni della sua realtà di uomo (Fig. 69). Entrambi, infatti, hanno attestato l'avvento di quel Cristo dipinto entro medaglione, come fosse un'icona ritagliata in una cornice circolare. L'obiettivo di legittimare la pittura sacra attraverso le forme di un Dio che ha voluto mostrarsi ai profeti permetteva di superare le differenze tra la *Visione di Abacuc* e quella del salmista in funzione della figura dell'unico Salvatore. Infatti, le visioni profetiche erano considerate altrettante prefigurazioni dell'incarnazione di Cristo, la cui immagine era stata oggetto di contemplazione da parte di tutti i giusti anche dopo la sua venuta. Il monaco Macario è stato dipinto al foglio 2r del salterio Chludov[7] mentre legge il Libro (Fig. 70). Davanti a lui campeggia l'immagine di Cristo entro tondo, scena che richiama tanto una visione catalizzata dalle Letture, quanto il ritratto del Monaco che aveva fatto della contemplazione la chiave di volta delle *Omelie Spirituali*. Mentre il santo contempla la Salvezza, i pagani raffigurati alla sua destra si raccolgono attratti da futili argomenti e da vane parole, come recitato dal salmo.

Nel complesso ci sono ben trenta *imagines clipeatae* di Cristo nel Salterio Chludov e nove nel Pantocrator 61, un numero consistente, anche senza considerare che alcune sono andate perdute. Corrigan era convinta che esse rappresentassero altrettante icone di Cristo[8] dipinte in luogo della *visio Dei luminis* là dove i profeti avevano contemplato l'immagine di Dio e dove avevano prefigurato l'incarnazione del Salvatore. L'obiettivo era sempre il medesimo: dimostrare attraverso i profeti che l'incarnazione di Cristo rendeva di per se stessa

[4] CORRIGAN K., *Visual polemics in Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992, p. 62.
[5] Oltre alla voce curata da CORRIGAN K., *Salterio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, 1999, pp. 289-296, si rimanda a: BARBER C., *In the presence of the text: a note on writing, speaking and performing in the Theodore Psalter*, in *Art and text in Byzantine culture*, a cura di L. James, Cambridge 2007, pp. 83-99; ANDERSON J.C., *The creation of the marginal Psalter*, in *Ritual and art: Byzantine essays for Christopher Walter*, a cura di P. Armstrong, London 2006, pp. 44-65; DE' MAFFEI F., *Le immagini dell'elemosina nel salterio Khludov*, in *Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli*, a cura di S. Pasi, (Studi e scavi. Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Archeologia. X), Bologna 2005, pp. 147-153; BERNABÒ M., *Teatro a Bisanzio: le fonti figurative dal VI all'XI secolo e le miniature del Salterio Chludov*, "Bizantinistica", VI (2005), pp. 57-85; PEERS G., *Sacred shock: framing visual experience in Byzantium*, University Park 2004; *The illuminated Psalter: studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F.O. Büttner, Turnhout 2004;
[6] *Abacuc*, III, 3.
[7] *Salmi*, I, 1-4.
[8] CORRIGAN K., *Visual polemics*, cit., p. 74.

lecita la sua rappresentazione pittorica, poiché proprio Dio aveva deciso di scendere nella carne costringendovi quanto non sarebbe stato circoscrivibile nel corpo dell'uomo, offrendo in questo modo l'immagine di sé agli occhi terreni.

Nel manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana Greco 699, che contiene la redazione più antica della *Topografia Cristiana* di Cosma Indicopleuste, miniata a Costantinopoli tra 850 e 875[9], le miniature alle carte 72v e 74r illustrano le visioni di Isaia e di Ezechiele con tanto di didascalie che indicano una ripresa di modelli monumentali assieme a un recupero quasi filologico della fonte biblica. La *Visione di Isaia* è dipinta al foglio 72v (Fig. 71) entro una sottile cornice rossa che chiude la scena. Due grandi serafini inquadrano il Cristo in trono inneggiando all'immagine trinitaria così raffigurata. "Il Signore degli eserciti" costituisce il fulcro di una composizione davanti alla quale il Testimone crolla, poiché cosciente della propria inadeguatezza. Ma ecco che l'angelo gli si avvicina porgendo la pinza per bruciare ogni impurità del Profeta con il carbone estratto da sotto il trono divino. La gloria luminosa di Dio non è stata dipinta, ma è presente invece nella miniatura che raffigura la *Visione di Ezechiele* al foglio 74r (Fig. 72). La possibilità di sviluppare l'immagine a piena pagina ha fatto sì che il miniatore articolasse una composizione bizonale vicina alle pitture absidali delle cappelle di Bawit. Forse Cosma poteva aver visto un modello perduto ad Alessandria, dove viveva e lavorava come mercante di spezie intorno alla metà del VI secolo. L'attenzione del miniatore era dunque focalizzata sulla gloria circolare di Cristo, fulcro iridescente della composizione. Il tetramorfo dipinto al di sotto della gloria ha l'aspetto di quattro serafini di cui la didascalia indica puntigliosamente i quattro aspetti e i molti occhi. Le ruote del carro non sono quelle intersecate di Ezechiele, ma semplici ruote stilizzate poste al di sotto dei serafini, che non hanno quattro aspetti, ma solo quello di uomo. Questa corruzione dell'iconografia angelica può essere frutto della mobilità degli attributi con cui venivano raffigurate le schiere celesti[10]. Tuttavia, la linea blu che le separa dalla teofania fa sì che esse vengano a collocarsi al di sotto dello *steréoma*, il firmamento, come testimoniato da Ezechiele e sostenuto dall'autore del trattato illustrato. Come cariatidi alate, i serafini sorreggevano le acque superne[11], che separava uomini e angeli da Dio e che il

[9] Ho sostenuto questa tesi in: CANTONE V., *Fonti cartografiche e cosmologia nel testimone vaticano della* Topografia Cristiana *di Cosma Indicopleuste*, in *Religioni per via*, atti del convegno tenutosi presso l'Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia, 28 febbraio 2005, "Quaderni di storia religiosa", XIII (2006), pp. 157-180. Si rimanda inoltre a: STORNAJOLO C. *Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste*, cit.; WOLSKA-CONUS W., *Stéphanos d'Athènes et Stéphanos d'Alexandrie. Essai d'Identification et de Biographie*, "Revue des Etudes Byzantine", XLVII (1989), pp. 28-29; *La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès*, a cura di W. Wolska-Conus, (Sources Chrétiennes. CXLI, CLIX, CXCVII), 3 voll., Paris 1968-1973.
[10] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 129-170 e VELMANS T. e ALPAGO NOVELLO A., *L'arte della Georgia*, cit., pp. 20-21.
[11] Nel capitolo precedente si è visto quanto la dottrina cosmologica di Cosma sia prossima alla forma del cosmo secondo le tradizioni apocrife circolanti il Egitto. Per approfondire questo argomento si

profeta aveva superato giungendo ben al di sopra degli angeli più vicini alla contemplazione.

Risulta evidente, quindi, che l'iconografia teofanica si basi sul ricomporsi sempre nuovo di questi diversi elementi: Maestà divina, angeli di grado differente e testimoni della visione. La loro collocazione non era fissa, ma variava all'interno dello stesso manoscritto per ragioni talvolta sfuggenti, che tuttavia non deviavano dall'impiego di tutti gli elementi necessari alla rappresentazione della contemplazione. È come se la composizione stessa di quanto visto dai profeti fosse passata attraverso il filtro esegetico, che in questo caso divideva i Viventi dal trono di Dio attraverso lo *stereóma* e trasformava in pinza il capitolo ingoiato da Ezechiele.

Anche Leslie Brubaker[12] aveva sottolineato l'importanza delle visioni teofaniche in età posticonoclasta, accogliendo e sviluppando le intuizioni di André Grabar[13]. Ben differenti dalle immagini dei salteri a illustrazione marginale, in cui l'icona del Cristo costituiva una versione sintetica e astratta delle differenti esperienze teofaniche, o del Cosma Vaticano, in cui la teofania veniva declinata alla luce degli argomenti dell'Autore, nel manoscritto conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, come codice Greco 510[14], contenente le *Omelie* di Gregorio Nazianzeno, le visioni assumono l'aspetto di rappresentazioni

rimanda anche a: WOLSKA-CONUS W., *La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès. Théologie et Science au VI Siècle*, Paris 1962.

[12] BRUBAKER L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, pp. 281-307.

[13] GRABAR A., *L'iconoclasme byzantin*, (Dossier archéologique), Paris 1984, pp. 247-248, (1ª edizione: Paris 1957).

[14] Oltre alla bibliografia indicata nella fondamentale pubblicazione di Leslie Brubaker: BRUBAKER L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, cit., che ha trattato il tema delle visioni teofaniche nei codici costantinopolitani in un intero capitolo del suo studio, precisamente alle pp. 281-307, si segnalano: DUFRENNE S., *Simples remarques sur deux manuscrits byzantins des IX^e et X^e siècles*, in *Ritual and art: Byzantine essays for Christopher Walter*, a cura di P. Armstrong, London 2006, pp. 72-74; MICHELI M.E., *Giuliano l'Apostata tra storia e leggenda nelle illustrazioni del cod. gr. 510 della Biblioteca Nazionale di Parigi*, in *La tradizione classica nella miniatura europea*, atti del V Congresso di Storia della Miniatura, (Urbino, 24-26 settembre 1998) a cura di A. D. Bussi, "Rivista di storia della miniatura", IV (1999), pp. 17-22; MAGUIRE H., *A murderer among the angels: the frontispiece miniatures of Paris; Gr. 510 and the iconography of the archangels in byzantine art*, in *Rhetoric, nature and magic in Byzantine art*, a cura di H. Maguire, (Variorum Collected Studies Series. 603), Ashgate 1998, pp. 63-71; PEERS G., *Patriarchal politics in the Paris Gregory (B.N. gr. 510)*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XLVII (1997), pp. 51-71; SPATHARAKES I., *A note on the imperial portraits and the date of Par. gr. 510*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXIX (1989), pp. 89-93; OZOLINE N., *La Pentecôte du Paris: Grec. 510 - un témoignage sur l'église de Constantinople au IXe siècle*, "Rivista di archeologia cristiana", LXIII (1987), pp. 245-255; KALAVREZOU-MAXEINER I., *The portraits of Basil I in Paris (gr. 510)*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXVII (1978), pp. 19-24; DER NERSESSIAN S., *The illustration of the Homilies of Gregory of Nazianzus Paris Gr. 510*, "Dumbarton Oaks Papers", XVI (1962), pp. 197-228.

pittoriche di realtà storiche[15], come accade nella *Visione di Isaia* dipinta al foglio 67v (Fig. 73). Collocato sul margine sinistro del registro superiore, Isaia spezza la maestosa simmetria della composizione teofanica. Le figure si dispongono su una campitura a fasce policrome sovrapposte che creano un andamento avvolgente delle forme, accentuato dalla collocazione delle schiere angeliche nello spazio. Se infatti gli angeli officianti "in candide vesti" e quelli in costume militare dipinti in primo piano schermano la scena quasi fossero un portale angelico, dietro di loro si assiepano nimbi e volti, creando un imbuto alato che si dischiude sulla gloria, che sembra poggiare su un cuscino concavo fatto di piume celesti. Dipinta a fasce policrome campite d'oro, come il cerchio del sole, la gloria di Dio ne inquadra la figura seduta su un trono gemmato, le cui forme richiamano quelle del mosaico realizzato sulla lunetta che sovrasta la Porta Imperiale di Santa Sofia[16] a Costantinopoli. Cristo, dunque, sembra collocato nella loggia imperiale di fronte a un maestoso spettacolo che si dipana sotto i suoi occhi e quelli di Isaia, respinto ai margini e quasi schiacciato dalla gloria che gli si manifesta. Il topos del visionario che si sente immensamente distante, in quanto uomo, dall'apparizione divina, è sviluppato nell'omelia numero nove di Gregorio Nazianzeno[17]: il *Discorso apologetico a suo padre Gregorio, in presenza di Basilio, quando gli fu affidato l'episcopato di Sasima*. Come Isaia al cospetto della visione teofanica, così Gregorio si sentiva inadeguato a rivestire il ruolo sacerdotale di cui non era lui, bensì Basilio, il modello di scienza pastorale[18]. Per questo, Gregorio chiedeva consiglio per l'alto compito cui veniva investito non a Isaia, ma a quel Basilio che aveva raggiunto le vette della contemplazione fino a vedere il trono[19] e che poteva insegnargli "a fortificare i deboli, a sostenere coloro che cadono", a essere degno allievo di cotanto Maestro, secondo il rapporto di imitazione teorizzato dallo pseudo Dionigi nella *Gerarchia Ecclesiastica* e nella *Gerarchia Celeste* (Testi, p.

[15] BRUBAKER L., *Vision and Meaning*, cit., p. 281.

[16] DECKERS J.G., *Der erste Diener Christi, Die Proskynese der Kaiser als Schlüsselmotiv der Mosaiken in S. Vitale (Ravenna) und in der Hagia Sophia (Istanbul)*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque de 3^e cycle Romand de Lettres (Lousanne-Fribourg, 24-25 Mars, 14-15 Avril, 12-13 Mai 2000), Roma 2002, pp. 11-70; GAVRILOVIC Z., *The humiliation of Leo VI the Wise: the mosaic of the narthex at Saint Sophia, Istanbul*, "Cahiers Archéologique", XXVIII (1979), pp. 87-94, ripubblicato in IDEM, *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001, pp. 28-43; OIKONOMIDÈS N., *Leo VI and the narthex mosaic of Saint Sophia*, "Dumbarton Oaks Papers", XXX (1976), pp. 153-172; VEGLERY A., *The date of the narthex mosaic in St. Sophia at Istanbul*, "Numismatic circular", LXXIX (1971), pp. 100-102; HAWKINS, E.J.W. *Further Observations on the Narthex Mosaic in St. Sophia at Istanbul.* "Dumbarton Oaks Papers", XXII (1968), pp. 153-166; WHITTEMORE T., *The narthex mosaic of Sancta Sophia*, in *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini* (Roma, 20-26 settembre 1936), 2 voll., Roma 1940, II, *Archeologia e storia dell'arte, liturgia e musica, cronaca del congresso*, pp. 214-223.

[17] GREGORIUS NAZIANZENUS, *Orationes*, IX, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, cit., pp. 301-305.

[18] IDEM, *Orazione* IX, 5, *ivi*, pp. 304-305.

[19] *Ibidem*.

203). Se i vescovi che giungevano alle vette della contemplazione erano l'equivalente dei profeti e degli angeli, quanto a illuminazione divina, allora Gregorio poteva imparare la "scienza pastorale" dal sommo maestro[20]. Nell'Orazione nove veniva dunque tessuto un encomio di Basilio, mentre la miniatura corrispondente elaborava la dottrina pseudo-dionisiaca, sviluppandola alla luce dell'investitura di Gregorio al soglio vescovile di Sasima. Secondo Leslie Brubaker l'immagine rappresentava la paura del visionario di accettare la scelta dello Spirito Santo a scendere su di lui, elevandolo alla visione, ma raffigurava anche l'accettazione dell'alta responsabilità di cui è investito[21]. Nella miniatura sono vergate le parole:
(ΟΡΑΣΙΣ ΙΣΑΙΟΥ) ΗΣΑΙΑΣ, [ΕΙΔΟΝ oppure ΕΙΔΕ] ΤΟ[Ν
ΚΥΡΙΟ]Ν ΚΑΘΗΜΕΝΟΝ ΕΠΙ ΘΡΟΝΟΥ ΥΨΗΛΟΥ cioè: "Visione di Isaia: vidi il Signore seduto su un alto trono", citazione corretta che nell'iconografia però appariva ibridata. Infatti, sono presenti degli elementi non appartenenti ai versetti corrispondenti del Profeta, ma introdotti per arricchire l'immagine: cioè le ruote infuocate dipinte a monocromo tra i serafini al di sotto del trono e i cherubini che completano la teoria angelica. Brubaker giustificava queste aggiunte sostenendo che era dipinta una Maestà Liturgica[22]. Ma, allo stesso tempo, secondo la studiosa, la presenza di Isaia ritratto sulla sinistra della composizione negava il carattere liturgico per ribadirne piuttosto il valore storico. Che la liturgia abbia giocato un ruolo cruciale nella miniatura appare però evidente non solo per la presenza delle ruote al di sotto della Maestà, ma anche perché gli angeli al cospetto di Dio non fanno che celebrare una maestosa liturgia celeste, cui partecipa il profeta, e che riecheggia nell'investitura di Gregorio, *alter ego* terreno del profeta. La composizione della miniatura non fa che ribadire questo concetto: il topos del profeta invocato all'alto compito di farsi vaso della rivelazione. All'investitura celeste, dipinta nel registro superiore della miniatura, corrisponde dunque l'investitura terrena di Gregorio, chiamato a dispensare i carismi divini che si addicevano ai vescovi.

[20] *Basilio di Cesarea, L'esperienza di Dio nei padri Greci. Il trattato Sullo Spirito Santo di Basilio di Cesarea*, a cura di E. Cavalcanti, Roma 1984, pp. 23 e 32: viaggiando per Siria, Egitto, Mesopotamia e Palestina, Basilio scrisse che, durante i suoi viaggi, aveva conosciuto uomini che gli avevano mostrato "con il loro modo di vita che cosa significhi essere forestieri sulla terra e avere la propria cittadinanza in cielo", desiderando di imitarli. Ritiratosi nel Ponto a meditare e studiare, Basilio ebbe come compagno anche Gregorio Nazianzeno che con lui condivise il tempo scandito "nelle salmodie, nelle veglie, nelle ascese a Dio mediante la preghiera". Intorno al 364 avevano scritto la *Filocalia*, nata come antologia di scritti origeniani.
[21] OMONT H., *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, du VI^e-XIV^e siècle*, Paris 1929, pl. XXV; DER NERSESSIAN S., *The illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris gr.510*, "Dumbarton Oaks Papers", XVI (1962), pp. 197-228, in particolare pp. 210-211; BRUBAKER L., *Perception and Conception: Art, Theory, Practice, and Culture*, "Byzantine and Modern Greek Studies", XIII (1989), pp. 23-93, in particolare pp. 40-42.
[22] IHM C., *Die programme*, cit., pp. 42-51.

Questo medesimo tema è stato elaborato nella seconda miniatura teofanica del manoscritto Greco 510 di Parigi, quella al foglio 285r, che raffigura la *Visione di Abacuc* (Fig. 74), corrispondente all'inizio dell'orazione numero quarantacinque, *Per la santa Pasqua*, di Gregorio Nazianzeno[23]. Nel registro superiore Cristo si manifesta come Angelo entro una gloria dal colore smeraldino circondata dalle schiere celesti. Il firmamento sembra costituire un diaframma che separa i due registri sovrapposti della composizione. In quello inferiore si trovano le sante Parasceve ed Elena, dipinte in posa ieratica, con in mano il modello del sepolcro di Cristo[24], la lancia e la spugna. Se le due sante sono collocate in posa frontale, Gregorio e Abacuc sono disposti, piuttosto, secondo una rettrice diagonale, che culmina nella parte alta della composizione con la visione indicata dal gesto della mano destra del Profeta. Gregorio, quindi, viene introdotto alla contemplazione da Abacuc[25], ribadendo l'idea del rapporto tra profeti e vescovi già affrontato dallo pseudo Dionigi, secondo cui i vescovi sarebbero l'ordine dell'unione, ἕνωσις, della scienza divina, γνῶσις, e della perfezione, τελείωσις. La gerarchia ecclesiastica instaura le medesime corrispondenze della gerarchia angelica, basate sulla maggiore o minore perfezione della visione divina. La visione era la medesima. Che fosse quella di Abacuc o di san Gregorio non faceva alcuna differenza, perché era sempre il medesimo Dio, quello visto dai profeti come dai santi, e questo faceva sì che l'iconografia elaborasse gli elementi costitutivi le differenti visioni in maniera libera e funzionale al messaggio che, attraverso di esse, voleva veicolare di volta in volta.

Cyril Mango[26] aveva definito queste composizioni "teofanie dell'antico testamento": immagini che vennero elaborate prima dell'età iconoclasta, ma che continuarono a essere utilizzate dopo l'843. Egli citava a proposito il mosaico della cupola del Pantocratore, collocata nella galleria meridionale di Santa Sofia a Costantinopoli e databile tra la fine del IX e l'inizio del X secolo. Lo schema

[23] GREGORIUS NAZIANZENUS, *Orationes*, XLV, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, cit., pp. 1135-1169, in modo particolare p. 1135: "'starò in custodia di me', dice Abacuc il profeta, degno di ammirazione. Anche io oggi starò con lui, dal momento che mi sono state concesse dallo Spirito la facoltà e la contemplazione; osserverò e saprò che cosa c'è da vedere e che cosa, da parte mia, da dire": Per l'*incipit* dell'omelia in greco si rimanda ai Testi, p. 190.
[24] BRUBAKER L., *Vision and Meaning*, cit., p. 207. A pagina 205, fig. 100, osservava che mancano tutte queste caratteristiche dal manoscritto Oxford Bodleian Library Roe 6, f. 4r illustrante la visione di Abacuc. Qui il profeta è dipinto con il cartiglio, come voleva la tradizione iconografica paleocristiana, mentre, al posto dell'angelo, nella gloria si trova il Cristo seduto sul trono.
[25] *Ivi*, pp. 284-286, sottolinea che questa immagine è l'unica nei manoscritti di Gregorio Nazianzeno a fornire la redazione del dialogo tra Abacuc e Gregorio, come se il profeta introducesse alla visione divina il Padre della chiesa. Essi costituiscono l'uno il prototipo del visionario, l'altro quello del teologo, che parla della visione divina alla portata di tutti in un'epoca in cui già Giovanni Damasceno aveva sottolineato l'importanza della contemplazione. Si Noti che il gesto di Gregorio è avvicinabile a quello dell'*Ascensione*, ma anche alla *Trasfigurazione* dipinta nel manoscritto di Parigi Gr. 510 f. 75r.
[26] MANGO C., *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, (Dumbarton Oaks Studies. VIII), Washington 1962, p. 34.

decorativo è noto attraverso alcuni disegni dei Fratelli Fossati (Fig. 75), che si occuparono dei restauri della grande chiesa intorno alla metà dell'Ottocento[27]. Il Pantocratore[28] nel clipeo richiamava l'immagine del *rex regum* cui le schiere celesti di cherubini e serafini, suoi ministri, rendevano omaggio, in un corrispettivo celeste dei dignitari della corte radunati per celebrare il sovrano terreno. Lo Studioso sottolineava che sarebbe meglio chiamare questa una "teofania veterotestamentaria" proprio poiché univa vari riferimenti profetici, Ezechiele e Isaia *in primis*, senza che nessuno prevalesse sugli altri. Sempre a Santa Sofia, Cormak e Hawkins[29] avevano ipotizzato la presenza di una *Visione di Ezechiele* collocata nell'arco orientale fra il primo e il secondo pilastro, cui avrebbe fatto da *pendant* quella di Isaia negli ambienti sud occidentali al di sopra del vestibolo. La collocazione della *Visione di Ezechiele* sarebbe qui particolarmente appropriata, vista la presenza dei ritratti musivi del patriarca Niceforo (758-829) e di Metodio (843-847). Questi mosaici, quindi, potevano celebrare la vittoria iconofila e la liceità della rappresentazione di Cristo, ma anche il ruolo ecclesiastico di guida carismatica della liturgia, insieme alle corrispondenze tra la corte terrena e quella celeste.

Giovanni Damasceno, nel terzo dei *Discorsi sulle Immagini Sacre*[30], aveva già osservato che le visioni veterotestamentarie erano visioni reali e non semplici simboli: tutte prefigurazioni dell'incarnazione di Cristo. Se prima della sua nascita i profeti poterono vedere Dio, dopo di essa tale privilegio era stato esteso a tutti gli uomini[31]. Il rapporto tra visione teofanica e gerarchie ecclesiastiche, che nel IX secolo veniva rielaborato in funzione iconodula, andava dunque a legittimare il

[27] BARRANCO DI VALDIVIESO A., *Gaspare Fossati (1809-1882): un architetto ticinese nelle corti imperiali di Russia e Turchia*, "Il disegno di architettura", XXXII (2006), pp. 60-67; NELSON R., *Hagia Sophia, 1850-1950. Holy Wisdom Modern Monument*, Chicago-London 2004; *Santa Sofia ad Istanbul: sei secoli di immagini e il lavoro di restauro di Gaspare Fossati, 1847-1849*, catalogo della mostra a cura di V. Hoffmann (Mantova, Casa del Mantegna, 14 novembre-31 dicembre 1999), Bern 1999; HOFFMANN V., *Die Hagia Sophia und die Gebrüder Fossati*, in *Die Hagia Sophia in Istanbul*, a cura di V. Hoffmann, (Neue Berner Schriften zur Kunst. III), Bern 1998, pp. 139-145; TETERIATNIKOV N., *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: the Fossati restoration and the work of the Byzantine Institute*, (Dumbarton Oaks Research Library and Collection. V), Washington 1998; MANGO C., *Materials*, cit., pp. 29-35, figg. 22-28.

[28] MANGO C., *The Art of Byzantine Empire 312-1453*, (Sources and Documents in the History of Art. s.n.), Englewood Cliffs 1972, pp. 203-204, in cui Mango metteva in relazione il mosaico con la descrizione di Leone VI della chiesa dedicata da Stylianus Tzautzas (890).

[29] CORMAK R. e HAWKINS E., *The mosaics of St. Sophia at Istanbul: the Rooms Above the Southwest vestibule and Ramp*, "Dumbarton Oaks Paper", XXXI (1977), pp. 177-251, in particolare p. 228. Gli studiosi avevano letto il frammento di iscrizione vergato a mosaico e lo avevano attribuito a *Ezechiele*, I, 4-5. Purtroppo a suggerire l'ipotesi non restano che un piede calzato da sandalo e un lembo di tunica.

[30] JOANNES DAMASCENUS, *Orationes de imaginibus tres*, III, 24; III, 26 e III, 36, in *Difesa delle immagini sacre*, cit., p. 114.

[31] GRABAR A., *L'iconoclasme byzantin*, cit., pp. 247-248; LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Théophanie-vision auxquelles participent les prophètes*, cit., pp. 135-143.

rapporto diretto tra gerarchia religiosa e Dio. In quanto vero uomo e vero Dio, Cristo aveva aperto la strada della contemplazione, giungendo per primo nel tempio celeste e mostrando a tutti gli uomini puri di cuore che attraverso l'ascesi e la preghiera potevano giungere alle vette della contemplazione.

Le miniature che decorano i *Sacra Parallela* di Giovanni Damasceno costituiscono un'altra fonte per comprendere il legame tra iconografia teofanica e visione di Dio nel IX secolo. Le pagine 39v e 40r del testimone della Bibliothèque Nationale, Greco 923[32], illustrano proprio la relazione tra visione profetica e contemplazione dell'asceta, monaco, santo o vescovo che sia (Figg. 76 e 77). Già Kurt Weitzmann[33] aveva osservato che la *Visione di Isaia* assumeva nella miniatura marginale un aspetto sintetico rispetto a quella maestosa del codice Greco 510 di Parigi. Egli riteneva che tale differenza dipendesse dal fatto che se la miniatura che decorava la nona omelia di Gregorio Nazianzeno (Fig. 73) aveva un prototipo monumentale, quella dei *Sacra Parallela* apparteneva piuttosto a una redazione simile alla miniatura del Cosma Vaticano (Fig. 71), applicata su un formato minore. Ma un'analisi accurata della pagina miniata suggerisce anche qualcosa di nuovo. Si nota infatti che il miniatore ha dipinto delle piccole ruote rosse al di sotto dei piedi dei serafini, contaminando così la *Visione di Isaia* con quella di Ezechiele. Oltre a questo particolare ce n'è un altro che fa sì che questa immagine possa essere concepita come la prima parte di una sorta di "dittico della contemplazione", ovvero la miniatura che fa da *pendant* al foglio 40r (Fig. 77). Va innanzitutto osservato che le citazioni raccolte qui dal Damasceno fanno tutte riferimento al tema *De aeterna sanctae et consubstantialis Trinitatis divinitate: quodque unus et solus sit in rebus omnibus Deus*. Leggendo il testo cui fanno riferimento le immagini, infatti, è possibile osservare che se Isaia introduce l'immagine della trinità facendo riferimento all'inno trisagico cantato dai serafini all'unico Dio dipinto al di sopra di essi, le altre fonti non fanno altro che insistere sul tema della sostanza divina, oggetto della rivelazione profetica concessa a Isaia, Geremia, Baruch e Daniele. Oltre a questi profeti, il Damasceno riportava anche la teofania manifestatasi durante il Battesimo di Cristo, la visione di Stefano – che *in coelum vidit gloriam Dei, et Jesum stantem a dextris Dei*[34] – e una lunga citazione dal *De Fide* di Basilio in cui il vescovo parlava della contemplazione della Trinità, come faceva Gregorio Nazianzeno nell'*Omelia su San Giovanni Battista*[35]. Se

[32] BERNABO M., *L'illustrazione del Salmo 105 (106) a Bisanzio ed una nota sui "Sacra parallela" di Parigi*, "Medioevo e rinascimento", XI (2000), pp. 85-109; REVEL-NEHER E., *Manuscrit conservé de l'époque iconoclaste? problèmes iconographiques dans les Sacra Parallela*, in *L'art et les révolutions*, actes du XXVII[e] Congrès International d'Histoire de l'Art (Strasbourg 1 - 7 septembre 1989), section 1-8, 4: *Les iconoclasmes*, 1992, pp. 7-12; WEITZMANN K., *The miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923*, (Studies on manuscripts illumination. 8), Princeton 1979;

[33] WEITZMANN K., *The miniatures of the Sacra Parallela*, cit., pp. 146-147.

[34] JOANNES DAMASCENUS, *Sacra Parallela*, in *Patrologia Graeca* XCV, coll. 1071-1072.

[35] *Ibidem*: "Deus lumen summum est et inaccessum, quod nec mente percipi, nec verbis explicari potest; naturam omnem rationalem illuminans. Quod sol in sensilibus est, hoc ille in intellectualibus;

dunque l'immagine dell'uomo vestito di pallio, che rivolge la testa e lo sguardo alla contemplazione, corrisponde all'immagine di santo Stefano che vede Cristo seduto alla destra del Padre, essa allo stesso tempo rappresenta la figura di tutti gli asceti che, come lui, πλήρης Πνεύματος ἁγίου, cioè ricolmi dello Spirito Santo, hanno visto i cieli aprirsi salendo fino alla teofania, ficcando gli occhi nella contemplazione e partecipando alla liturgia celeste[36].

Iconografia teofanica e monachesimo metropolitano tra X e XI secolo

Simeone Studita, Simeone il Nuovo Teologo e Niceta Stethatos hanno rappresentato lo sviluppo in ambiente costantinopolitano dei temi della mistica monastica elaborati a partire dal IV secolo. I tre monaci si fecero dunque testimoni di quella spiritualità che innervava il monachesimo di nuova linfa vitale dopo la crisi iconoclasta[37].

Dai tempi della vittoria iconodula guidata a Costantinopoli da Teodoro Studita (799-826), il monastero di San Giovanni di Studio divenne il centro di un monachesimo pneumatico che costituiva punto di riferimento spirituale per una comunità cittadina che aveva perso fiducia nei confronti della gerarchia ecclesiastica, guidata dal patriarca[38]. Tale successo trovava giustificazione non solo

eo se magis contemplandum praebens, quo puriori animo sumus; et eo rursus amandum magis, quo attentius eum contemplamur; et eo denique magis cognoscitur, quo amplius ipsum amamus; ipse se speculatur et comprehendit, et perexigue ad externa diffunditur".

[36] WEITZMANN K., *The miniatures of the Sacra Parallela*, cit., p. 190, riteneva che la figura dipinta fosse santo Stefano, mentre GRABAR A., *L'Iconoclasme byzantin*, cit., pp. 192 e 248, fig.162, pensava piuttosto che fosse stato dipinto "un des ces hommes beneficiaires de l'Incarnation" alla luce della citazione del *De Fide* di Basilio. Credo che le due interpretazioni non siano in contrapposizione tra loro, alla luce della cultura patristica e teologica espressa dal Damasceno. Penso infatti che quella della contemplazione fosse una vera e propria "cultura diffusa" in ambiente monastico, e che i monaci non avessero necessariamente bisogno di rifarsi a un prototipo raffigurante gli *Atti degli Apostoli* illustrati per raffigurare santo Stefano che contemplava le realtà celesti. Mi pare dunque che si possa trattare di una miniatura "dogmatica": più che di una semplice raffigurazione del testo, una sua esegesi figurata, in linea con quella espressa dalle fonti citate nella medesima pergamena.

[37] CONGOURDEAU M.-H., *Il monachesimo a Costantinopoli al tempo di Simeone il Nuovo Teologo*, in *Simeone il Nuovo Teologo e il monachesimo a Costantinopoli*, Atti del Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa sezione bizantina (Bose, 15-17 settembre 2002), a cura di S. Chialà e L. Cremaschi, Magnano (BI) 2003, pp. 25-44, in modo particolare p. 25: "Simeone il Nuovo Teologo sembra a volte un meteorite apparso in un determinato momento nel cielo bizantino per ridare vita a un monachesimo sclerotizzato e svuotato della sua linfa spirituale"; GOUILLARD J., *L'hérésie dans l'empire byzantin des origines au XII^e siècle*, "Travaux et Mémoires du Centre de Recherches d'Histoire et Civilisation Byzantines", I (1965), pp. 299-324, in modo particolare p. 321: il monachesimo ai tempi di Simeone si scosse da un "lungo torpore mistico". Dalla lunga tradizione di visioni mistiche e rapimenti estatici coglierà a piene mani Gregorio Palamas (1296-1359) facendo della preghiera monologica e della comunione mistica con Dio l'apice del percorso di ascesi.

[38] ALFEEV I., *Simeone Studita e Simeone il Nuovo Teologo*, in *Simeone il Nuovo Teologo*, cit., pp. 53-55. Il ruolo di paternità spirituale svolto dai monaci studiti nei confronti dei laici si articolava nella confessione, nell'assoluzione dei peccati, nella dispensazione di penitenze in un rapporto esclusivo

in una sostanziale elasticità del rigore ascetico, ma anche nella predicazione di un messaggio salvifico la cui portata era universale e capace di sollevare alle vette della contemplazione divina i cittadini puri di cuore di qualunque estrazione sociale[39]. Dotato egli stesso di carismi profetici, Simeone Studita tornò più volte a parlare della *visio Dei luminis* nei capitoli XX e XXX del suo *Discorso ascetico*. Se, infatti, già l'igumeno Teodoro aveva voluto "rivalorizzare la vita comunitaria e il monachesimo evangelico nella linea di Basilio in un tempo in cui non si apprezzava che gli eremiti e i santi taumaturghi"[40], convinto che l'obbedienza costituisse la virtù monastica per eccellenza, Simeone sviluppò le riflessioni del suo maestro "verso l'alto". Egli dunque rinnovò la vita monastica favorendone la dimensione mistica e contemplativa[41], attraverso un'estensione della sensibilità eremitica all'interno delle mura del cenobio.

Eucaristia e visione costituivano altrettante forme di unione mistica con Dio, perché il corpo di Cristo era luce esso stesso e andava a colmare chi lo riceveva, fornendo il presupposto fondamentale per la divinizzazione del fedele[42]. La tradizione mistica monastica risalente a Macario l'Egiziano veniva così ripresa e sviluppata nel contesto cenobitico e in un tessuto sociale urbano dove anche i laici potevano giungere alla somma visione, se puri di cuore e praticanti l'ascesi: Dio stesso, infatti, voleva essere visto dagli uomini, come garantito dalla sua incarnazione[43].

Erano due i capitoli della *Catechesi* in cui Simeone aveva descritto altrettante visioni mistiche, visioni della medesima gloria trinitaria che si manifesterà al tempo della risurrezione dei morti, rivelandosi in tutto lo splendore prima offuscato dalla carne, benché carne di asceta. La prima esperienza della luce divina Simeone l'ebbe da laico, intorno ai vent'anni, quando pregava incessantemente tra le

dallo stretto legame, la cui efficacia è dimostrata dall'opposizione stessa delle gerarchie ecclesiatiche e dei canonisti. Nonostante questa opposizione, tra IX e XI secolo la prassi del controllo esercitato dai padri studiti sui laici della capitale andò diffondendosi.

[39] WARE K., *The Spiritual Father in Saint John Climacus and Saint Symeon the New Theologian*, "Studia Patristica", XXVIII (1989), 2, p. 299: "Esiste anzitutto la successione visibile della gerarchia, la serie ininterrotta di vescovi nelle diverse città [...]. A fianco ad essa, in maniera più nascosta, a un livello 'carismatico' piuttosto che ufficiale, si trova in secondo luogo la successione apostolica dei padri spirituali e delle madri spirituali in ciascuna generazione della chiesa".

[40] CONGOURDEAU M.-H., *Il monachesimo a Costantinopoli al tempo di Simeone il Nuovo Teologo*, cit., p. 42.

[41] NICETAS STETHATUS, *Vita Symeonis Novi Theologi*, XXVI-XXVII, in *Un grand mystique byzantin. Vie de Syméon le Nouveau Théologien (949-1022) par Nicétas Stéthatos*, a cura di I. Hausherr e P.G. Horn, (Orientalia Christiana. Pontificum Institutum Orientalium Studiorum. XII), Roma 1928, pp. 36-39.

[42] GHEORGHIOS D.M., *La visione di Dio in Simeone il Nuovo Teologo*, in *Simeone il Nuovo Teologo*, cit., pp. 165-198.

[43] SYMEON NEOTHEOLOGUS, *Hymni*, LIII, 154-157 e 220-223, in *Symeon Neos Theologos, Hymnen*, a cura di A. Kambylis, (Supplementa Byzantina. III), Berlin-New York 1976, p. 424 e p. 427.

lacrime, influenzato dalle parole di Simeone Studita, suo padre spirituale, che gli aveva fatto leggere *La legge Spirituale* di Marco Monaco (V sec.)[44].

> Entrato dove ero solito pregare, cominciai a dire: "Santo Dio"[45] [...]. "Subito fui mosso alle lacrime e a un trasporto tale di amore divino da non poter descrivere a parole la gioia e il diletto che ne ebbi. Ma subito, cadendo prostrato a terra, io vidi: ed ecco brillare intellettualmente una grande luce sopra di me, che attrasse a sé interamente il mio intelletto e insieme la mia anima, cosicché, colpito dalla subitaneità di questa meraviglia, fui come in estasi"[46].

Il dialogo con la luce divina[47], immagine del Dio trinitario[48] che trascolorava all'interno della gloria, compariva anche nei *Trattati etici* di Simeone, dove emergeva chiaramente il tema della divinizzazione del mistico in Dio[49].

Prima di Gregorio Palamas (1296-1359), che chiamò le opere di Simeone "scritti di vita"[50], tanto lo avevano impressionato, l'insegnamento del Maestro venne sviluppato da Niceta Stethatos, monaco di San Giovanni di Studio. Niceta Stethatos parafrasava Isaia secondo l'insegnamento del suo maestro, Niceta il Nuovo Teologo, ossia secondo la dottrina mistica della visione divina espressa nella *Catechesi*. Alla domanda "Chi potrà annunciare a noi che Lui si trova nel fuoco divorante? Chi annuncerà il luogo eterno?", il monaco sapeva cosa rispondere. Scrivendo la *Vita* di Simeone il Nuovo Teologo, Niceta Stethatos presentava il Maestro come un intermediario tra i discepoli e Dio, visto in estasi seduto alla destra del Padre, in quanto perfetto imitatore di Cristo[51].

[44] GHEORGHIOS D.M., *La visione di Dio*, cit., p. 181.

[45] SYMEON NEOTHEOLOGUS, *Catecheses I-XXXIV*, XVI, 78-87, in *Syméon le Nouveau Théologien, Catéchèses*, cit., II, 1964, pp. 244-245; ALFEEV I., *Simeone Studita*, cit., p. 58, nota 35: Il *Trisàghion*, l'anafora bizantina cantata perpetuamente dagli angeli, scandisce il tempo della preghiera dell'uomo secondo l'insegnamento impartito da Simeone Studita e introduce ciascun ufficio liturgico, seguito dal Padre Nostro. Esso si componeva dell'inno "Dio santo, santo e forte, santo e immortale, abbi pietà di noi", quindi di una breve preghiera rivolta alla Trinità e del Padre Nostro.

[46] GHEORGHIOS D.M., *La visione di Dio*, cit., pp. 181-182. Si riporta nell'appendice testuale il brano completo della prima visione mistica di Simeone il Nuovo Teologo, con il testo dell'edizione critica delle *Sources Chrétiennes* e la traduzione italiana di Martzelos. La parola "estasi" indica il rapimento mistico in Dio, tanto in Simeone quanto in Dionigi e Massimo il Confessore.

[47] SYMEON NEOTHEOLOGUS, *Catecheses I-XXXIV*, XXVIII, 109-116, in *Syméon le Nouveau Théologien, Catéchèses*, cit., III, pp. 136-137.

[48] SYMEON NEOTHEOLOGUS, *Hymni*, XXXIII, 1-6, in *Symeon Neos Theologos, Hymnen*, cit., p. 300; SYMEON NEOTHEOLOGUS, *Catecheses I-XXXIV*, XXX, 193-196, in *Syméon le Nouveau Théologien, Catéchèses*, cit., pp. 210-211.

[49] SYMEON NEOTHEOLOGUS, *Oratione Ethicae*, V, 288-316, in *Syméon le Nouveau Théologien, Traités théologiques et éthiques*, a cura di J. Darrouzès, (*Sources chrétiennes*. CXXII, CXXIX), 2 voll., Paris 1966-1967, II, pp. 100-101.

[50] GREGORIUS PALAMAS, *Pro Hesychastis*, I, in *Patrologia Graeca*, CL, col. 1116C.

[51] *Un grand mystique byzantin: Vie de Syméon le Nouveau Théologien (949-1022)*, V, a cura di P.I. Hausherr e G. Horn, (Orientalia Christiana. XII), Roma 1928, pp. 9-11.

Imitatio Christi, *visio Dei luminis*, unione mistica con il Padre attraverso la liturgia, relazione tra angeli e uomini nella gerarchia cosmica, magistero dello pseudo Dionigi, i cui testi circolavano a Costantinopoli dal 905[52] almeno: tutti questi temi tradizionali della mistica monastica erano dunque sviluppati e rinnovati a Costantinopoli tra X e XI secolo. A livello iconografico si assisteva ad almeno tre differenti fenomeni che, pur essendo in relazione con la tradizione immediatamente posticonoclasta, sembravano sviluppati con maggiore sistematicità. Da un lato si insisteva sulle teofanie veterotestamentarie come prefigurazioni dell'incarnazione di Cristo; dall'altro continuavano a esistere forme di assimilazione profetica di santi come Gregorio Nazianzeno, e infine si imponeva la fortuna di soluzioni iconografiche elaborate nei territori orientali dell'impero. Questi tre elementi, comunque sempre frammisti in maniera variabile, si esprimevano in soluzioni iconografiche differenti e declinate in maniera funzionale al testo che andavano a illustrare o a commentare visivamente in maniera del tutto autonoma, come efficacemente dimostrato da Antonio Iacobini per i manoscritti costantinopolitani della fine dell'XI e del XII secolo[53].

Nell'immagine teofanica si scorgeva la gloria di Dio nelle forme del Figlio incarnato trionfante sulla morte. A discapito degli elementi conservativi veicolati dalle visioni bibliche, l'iconografia trovava declinazioni sempre nuove in funzione di un complesso intrecciarsi di elementi che andavano dai desideri della committenza ai modelli testuali e figurativi di riferimento, nonché al grado di libertà degli artisti. Non è sempre possibile individuare questa ricchezza di riferimenti storici e culturali; anche per questo, dunque, appare più immediato, allo storico dell'arte, riscontrare gli elementi conservativi che disegnano i contorni delle immagini. Ciò non significa che sia sbagliato o riduttivo individuare degli elementi costanti nell'iconografia teofanica. Essi potevano risalire da un lato alla tradizione contemplativa monastica, intrecciatasi alla dottrina pseudo-dionisiaca; dall'altro, al ruolo della liturgia, che, essendo per sua natura conservativa, non stimolava mutazioni sulle immagini che decoravano il fulcro della celebrazione: l'abside. Nelle regioni orientali dell'impero bizantino si osservava infatti la sopravvivenza di

[52] CHRISTE Y., *Les neufs chœurs angéliques*, "Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", 1984, Juillet, pp. 67-87; BRUBAKER, L., *Greek Manuscript Decoration in the ninth and tenth centuries: rethinking centre and periphery*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, Atti del V Colloquio internazionale di Paleografia Greca (Cremona, 4-10 ottobre 1998), 2 voll., Firenze 2000, II, p. 514-515, nota 4 con bibliografia.

[53] IACOBINI A., *Visioni dipinte. Cristo, i santi e gli angeli*, in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra a cura di S. Gentile (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2 luglio-14 novembre 1998), Milano 1998, pp. 69-76. Per un'analisi del complesso rapporto tra testo e immagine si rimanda anche a: CAVALLO G., *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*, Atti della XLI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 15-21 aprile 1993), 2 voll., Spoleto 1994, I, pp. 31-62.

un'iconografia teofanica più rispettosa della tradizione[54]. Sebbene essa fosse talvolta tradotta in *Deesis*[55] dalla presenza di Maria e Giovanni ai lati della gloria, si manteneva invariato il nucleo centrale della visione profetica. L'affresco absidale dell'Haçlı kilise (Fig. 78), datato agli inizi del X secolo[56], mostra proprio il tipo di iconografia conservativa che si manteneva a queste date anche in Georgia. La gloria circolare dai colori iridescenti, già osservata nella miniatura della visione di Ezechiele nel Cosma Vaticano (Fig. 72), inquadra il trono riccamente intarsiato sui cui siede il Cristo e dal quale si sporgono i Viventi con in mano il Libro. Fuori dal tondo, le ruote infuocate di Ezechiele, due differenti serafini e gli arcangeli in abito imperiale fanno da cornice alla luce divina. La medesima iconografia compare nella cappella 3 di Güllü Dere, della metà del X secolo (Fig. 79), in cui si leggono anche altri elementi tradizionalmente legati all'iconografia teofanica, ovvero il sole e la luna, uniti al tema eucaristico, celebrato dalla figura di Isaia purificato dal serafino (Fig. 80).

Gli affreschi absidali della seconda chiesa di Tokalı[57] legati alla dinastia dei Foca e databili tra 950 e 960, mostrano l'aspetto classico della teofania in Cappadocia, secondo uno stile monumentale in linea con la corrente antichizzante che in quegli anni trionfava nella capitale dell'Impero (Fig. 81). Il Cristo benedicente siede su un trono tutto intarsi e gemme, sotto al quale si trovano un cherubino e un serafino con le ruote infuocate di Ezechiele. Due arcangeli in abiti imperiali inquadrano l'apparizione teofanica. L'insistenza intorno al tema della rivelazione divina che si legge negli affreschi limitrofi alla zona absidale, costituiva, secondo Thierry[58], una manifestazione della politica missionaria bizantina, corrispondente al pensiero cristiano orientale. Il programma pittorico della chiesa dedicata a Basilio il Grande, uno dei padri della contemplazione anche per il mondo occidentale[59], dispiegava così epifanie e rivelazioni divine sotto gli occhi di apostoli, Israeliti e fedeli riuniti sotto il cielo di lapislazzuli. Dal palazzo di Cesarea[60] i Foca partivano per le campagne militari contro gli arabi e nella Tokalı kilise celebravano quel Dio che si manifestava a quelle schiere angeliche che sono

[54] THIERRY N., *La Cappadoce de l'antiquité au moyen âge*, (Bibliothèque de l'antiquité tardive. IV), Paris 2002; JOLIVET-LEVY C., *L'arte della Cappadocia*, Parigi-Milano 2001; EADEM, *Images et espace cultuel à Byzance: l'exemple d'une église de Cappadoce (Karlı Kilise, 1212)*, in *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident* (Série Byzantina Sorbonensia. XVIII), Paris 2001, pp. 163-181; EADEM, *Aspect de la relation entre espace liturgique et décor peint a Byzance*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque de 3 Cycle Romand de Lettre (Lausanne-Friburg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000), a cura di N. Bock, P. Kurmann, S. Romano e J.-M. Spieser, Roma 2002, pp. 71-88.

[55] VELMANS T., *L'Image de la Déesis dans les églises de Géorgie et dans celle d'autre région du monde byzantin*, "Cahiers Archéologique", XXIX (1980-81), pp. 47-102.

[56] THIERRY N., *La Cappadoce de l'antiquité*, cit., p. 144.

[57] *Ivi*, pp. 169-173.

[58] *Ivi*, p. 171.

[59] CAVALLO G., *La «luce dell'Oriente»*, cit., p. 78.

[60] THIERRY N., *La Cappadoce de l'antiquité*, cit., p. 173.

gli asceti, così come garantiva il successo delle schiere in armi dell'esercito bizantino, in marcia per difendere la Cristianità.

Qualche decennio più tardi, nell'XI secolo, il carattere conservativo della pittura absidale si manifestava anche a Eski Gümüş[61] (Fig. 82). L'affresco su tre registri mostra l'immagine dell'angelo officiante accanto al trono, subito di fronte alla figura della Vergine che intercede per il perdono. Nel registro al di sotto del catino absidale, sono collocate la teoria degli apostoli, raffigurati come i testimoni del Verbo, e quindi le figure dei santi Padri della chiesa, intermediari tra la liturgia celeste e la liturgia terrena.

Due manoscritti provenienti da aree geografiche molto distanti illustrano la declinazione su pergamena di questa medesima tradizione iconografica, testimoniata dagli affreschi absidali dei territori orientali dell'impero bizantino. Il primo è un manoscritto della chiesa siro-cattolica di Mar Tūma, conservato a Mossoul[62]. Si tratta di una Bibbia Qarqafiana, ovvero di una versione siriaca del testo sacro contenente i versetti più ostici dei due Testamenti da un punto di vista fonetico ed esegetico. La presenza di Mosè accanto al patriarca Cirillo di Alessandria (376-444), nel frontespizio, introduce direttamente al tema della contemplazione secondo l'esegesi alessandrina. Mosè era detto colui che è stato inviato da Dio[63], poiché aveva ricevuto l'incarico di guidare il popolo di Israele dal Padre stesso, che gli si era rivelato. Figura di Cristo nella letteratura siriaca, il profeta era affiancato dal vescovo secondo il quale quelli che amano le Scritture sono "specialmente coloro la cui residenza è con Dio, coloro che hanno indossato l'abito del monacato, che hanno reso il loro corpo un santuario del suo nome glorioso in eterno"[64]. Celebrazione della mistica monastica e della contemplazione, il corredo decorativo del manoscritto sopravvive solo nel citato frontespizio e nella miniatura del foglio 8r del nono quaderno (Fig. 83). Nel *bas de page*, sulla pergamena neutra, è dipinta la *Visione di Ezechiele*[65], intercalata tra i passi difficili del suo libro e di quello di Geremia. La miniatura raffigura il profeta, di grandi dimensioni, curvo sulla visione che si dipana sotto i suoi occhi. Il Cristo benedicente in trono regge il Libro chiuso come le quattro protomi che sbucano da dietro lo schienale. In luogo dell'aquila si trova un secondo angelo, variante curiosa resa ancora più complicata dalla presenza di un uccello che sembra avere appena spiccato il volo lambendo il nimbo di Cristo[66]. Non essendoci didascalie accanto

[61] *Ivi*, p. 198.

[62] LEROY J., *Les manuscrits syriaque a peinture conserves dans les Bibliothèque d'Europe et d'Orient*, Paris 1964, pp. 219-224.

[63] *Esodo*, III, 14.

[64] CYRILLUS ALEXANDRINUS, *Esegesi di Apocalisse*, *Prologus*, I, in *Omelie copte*, cit., p. 126.

[65] LEROY J., *Les manuscrits syriaque a peinture*, cit. Leroy osservava che già nella miniatura dell'*Ascensione* nel Vangelo di Rabbula era presente una traccia del fatto che in ambiente siriaco ci fosse una tradizione della visione di Ezechiele.

[66] La presenza di questo uccello, rivolto verso l'alto e non nell'atto di scendere sul capo di Cristo, come fosse una colomba, richiama le parole di Gregorio Magno che, nelle *Omelie su Ezechiele*,

all'animale non è chiaro se si tratti di un'aquila oppure di una colomba. Ad ogni modo, la miniatura meriterebbe di essere studiata in maniera approfondita in relazione alla tradizione siriaca e all'esegesi citata nel testo. Certo è che anche i serafini con i labari che celebrano il Dio trisagico ribadiscono il legame della visione con il contesto mistico e liturgico. Già le parole di Cirillo di Alessandria su Atanasio avevano descritto il legame carismatico tra l'asceta e la maestà divina durante la liturgia. Proprio perché ospitava Dio nel Tempio che era il suo corpo, "quando questo santo [Atanasio] poneva le sue mani sull'offerta della *synaxis*, i cherubini solevano venire a posarsi su di essa battendosi le ali uno contro l'altro. E tutto il luogo si riempiva di luce come se dei lampi scendessero dal cielo"[67].

Del connubio tra le visioni profetiche e la mistica monastica nella celebrazione della liturgia angelica si è già scritto nel precedente capitolo; basterà qui osservare che questo manoscritto sembra costituire il *trait d'union* tra l'ambiente egiziano e quello cappadoce, vista la sua affinità iconografica con gli affreschi appena descritti. Il Cristo in trono tra le protomi che spiccano in senso centrifugo e i serafini che inquadrano il nucleo teofanico erano infatti accostati in modo analogo tanto nell'Haçlı kilise degli inizi del X secolo (Fig. 78), quanto nella Tokalı kilise della seconda metà dello stesso secolo (Fig. 81). Benché non sia possibile verificare, dalla riproduzione fotografica, se al di sotto dei serafini miniati vi siano le ruote del carro, appare altresì evidente che la cultura figurativa del miniatore facesse riferimento all'iconografia teofanica maturata e diffusa nell'Oriente bizantino[68].

La miniatura del foglio 10v del manoscritto cividalese CXXXVI (Fig. 84), noto come il *Salterio di Egberto*[69], documenta un'altra versione pergamenacea di questa stessa tradizione iconografica. La miniatura, dipinta nell'XI secolo su

insisteva sulla primazia dell'aquila, in quanto figura dell'ascensione di Cristo e della contemplazione: GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 816 (Testi, p. 211).

[67] CYRILLUS ALEXANDRINUS, *In onore di Atanasio*, VI, L11, in *Omelie copte*, cit., p. 154.

[68] LEROY J., *Les manuscrits syriaques a peinture*, cit., pp. 219-224.

[69] Attualmente di competenza della Soprintendenza B.APP.S.AE. del Friuli Venezia Giulia. *Psalterium Egberti. Facsimile del Ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, a cura di C. Barbieri, (Relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia. XIII), Trieste 2000; SCHMITT J.-C., *Circulation et appropriation des image entre Orient et Occident: réflexion sur le psautier de Cividale (Museo Archeologico Nazionale, ms. CXXXVI)*, in *Cristianità d'Occidente e cristianità d'Oriente (secoli VI-XI)*, Atti della LI Settimana di studio della Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, Sede della Fondazione, 24-30 aprile 2003), 2 voll., Spoleto 2004, II, pp. 1283-1316; SCALON C. e PANI L., *I codici della Biblioteca Capitolare di Cividale del Friuli*, "Biblioteche e archivi", I (1998), pp. 337-349; SFORZA VATTOVANI F., *Il salterio di Egberto e le miniature gertrudiane*, in *Miniatura in Friuli crocevia di civiltà*, Atti del convegno internazionale (Udine, Passariano, 4-5 ottobre 1985), a cura di L. Menegazzi, Pordenone 1987, pp. 13-20.

commissione del principe di Kiev Jaropolk[70] (1050-1078) e della moglie Irene, raffigurava una cerimonia d'investitura celeste da parte di Cristo, che incoronava i due coniugi per intercessione dei Santi Pietro e Irene. Il tema celebrativo, che ricalca quello di illustri modelli costantinopolitani di età macedone[71], si intreccia a quello profetico. Come nel caso del ciclo pittorico della Tokalı kilise, commissionato dalla famiglia dei Foca, anche qui i regnanti hanno trovato nel tema profetico una nobile declinazione della loro investitura celeste. Anzi, sembra proprio che il miniatore abbia tagliato e ricomposto un'iconografia absidale per lasciare posto ai personaggi collocati lateralmente. Così le protomi del tetramorfo sono dipinte quasi incombessero sulle figure sottostanti, mentre serafini, cherubini e ruote infuocate sono schiacciati sotto il peso di questa teofania celebrativa della gloria dinastica[72].

Il lussuoso manoscritto Greco 74[73], conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi e datato all'XI secolo, è decorato al foglio 51v da una miniatura a piena pagina del *Giudizio Universale* (Fig. 85), che costituisce qualcosa di più che una semplice raffigurazione del dettato biblico. Attorno alla gloria ellittica, infatti, si trovano la Vergine e San Giovanni, configurando il nucleo centrale della miniatura come una *Deesis*. Ai loro fianchi, inoltre, si trovano gli apostoli e le schiere angeliche, come nel mosaico che decora la controfacciata della cattedrale di Torcello, le cui parti originali daterebbero all'XI secolo[74] (Fig. 86). Anche i

[70] Il codice era appartenuto alla madre di Jaropolk, la prinicipessa Gertrude, che aveva vergato di suo pugno alcune preghiere nel salterio copiato per Egberto di Treviri tra 979 e 993.

[71] Si cita, ad esempio, la placca eburnea frammentaria raffigurante *Cristo che incorona Costantino VII Porfirogenito*, conservato al Museo Pushkin di Mosca (inv. n. II 2 b 329): *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Bizantine Era, A.D.843-1261*, catalogo della mostra a cura di H.E. Evans e W.D. Wixon (New York, Metropolitan Museum of Art, March 11-July 6 1996), New York 1997, n. 140, pp. 203-204.

[72] LEROY J., *Les manuscrits syriaques à peinture*, cit., p. 223.

[73] *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1er février 1993), Paris 1992, n. 265, pp. 354-355; SHIGEBUMI T., *The headpiece miniatures and genealogy pictures in Paris: gr. 74*, "Dumbarton Oaks Papers", XXIX (1975), pp. 165-203; DER NERSESSIAN S., *Recherches sur les miniatures du Parisinus Graecus* 74, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXI (1972), pp. 109-117; DUFRENNE S., *Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XIe siècle*, "Cahiers Archéologiques", XVII (1967), pp. 177-191; GRABAR A., *La peinture byzantine, étude historique et critique*, Genève 1953, pp. 177-180; *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle: Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, 2 voll., Paris 1908; OMONT H., *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, première partie, ancien fond grec, théologie*, Paris 1886, p. 10. Con i suoi 215 fogli miniati, si caratterizza per una grande ricchezza iconografica.

[74] PIANO N., *I mosaici della cattedrale di Torcello: l'interazione fra architettura e iconografia attraverso il tema della porta*, "Arte Veneta", LXII (2006), pp. 7-13; ANDREESCU-TREADGOLD I., *Il* Corpus *dei mosaici parietali nella zona nord adriatica e la campionatura delle tessere vitree della parete ovest a S. Maria Assunta di Torcello (II): gli altri registri*, Atti del X Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Lecce, 18-21 febbraio 2004), a cura di C. Angelelli, Roma 2005, pp. 617-636; EADEM, *Il* Corpus *dei mosaici parietali nella zona nord adriatica e la campionatura delle tessere vitree del III registro della parete ovest a S. Maria*

cherubini tetramorfi e le ruote del carro contribuiscono a conferire a questa miniatura il respiro di una maestosa visione monumentale, come si può osservare anche nell'affresco del nartece nella *Panaghia Chalkeon* a Tessalonica[75], realizzato nel 1028.

L'immagine del trono e dei cherubini, celebrati al di sopra dell'altare, costituiva dunque il nucleo figurativo delle visioni profetiche nell'Oriente bizantino.

Alcuni temi tradizionali dell'iconografia teofanica, sono sopravvissuti, però, anche nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale: gli *Exultet*[76]. I rotoli venivano svolti dall'ambone il giorno di Pasqua e contenevano un ricco apparato illustrativo che si dispiegava davanti agli occhi dei fedeli. L'iconografia che accompagnava il procedere del canto liturgico mostrava alcuni elementi interessanti nell'economia della riflessione sin qui condotta intorno alla visione teofanica e alla mistica monastica. Infatti, laddove il canto invocava l'*angelica turba coelorum* e la *Maiestas Domini*, come nell'iniziale del *Vere dignum*, i miniatori avevano elaborato una discreta varietà di soluzioni iconografiche che suggerivano la memoria delle visioni profetiche bibliche o della loro rappresentazione

Assunta di Torcello (I), Atti del IX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Aosta, 20-22 febbraio 2003), a cura di C. Angelelli, Ravenna 2004; POLACCO R., *La pittura medievale a Venezia*, in *La pittura in Italia*, a cura di C. Bertelli, 11 voll., Milano 1985-1994, II, *L'altomedioevo*, 1994, pp. 113-130, in particolare pp. 115-120; VECCHI M., *Torcello. Nuove ricerche*, (Studia Archeologica. XXXIV), Roma 1982; EADEM, *Torcello. Ricerche e contributi*, (Studia Archeologica. XXV), Roma 1979; FURLAN I., *Aspetti di cultura greca a Venezia nell'XI secolo. La scuola di Salonicco e lo stile monumentale protocomneno*, "Arte Veneta", XXIX (1975), pp. 28-37; NICOLETTI A., *Precisazioni sui mosaici degli Apostoli a Torcello*, "Arte Veneta", XXIX (1975), pp. 19-27; DEMUS O., *Studies among the Torcello Mosaics, II*, "The Burlington Magazine", LXXXIV (1944), 941, pp. 41-44 (anche in *Studies in Byzantium Venice and the West*, London 1998, pp. 227-233).

[75] TSITOURIDOU A., *Die Grabkonzeption des ikonographischen Programms der Kirche Panagia Chalkeon in Thessaloniki*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXII (1982), 16. Internationaler Byzantinistenkongress (Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 4-9 Oktober 1981), 6 voll., IV, pp. 435-441; PAPADOPULOS K., *Die Wandmalereien des 11.Jahrhunderts in der Kirche "Panagia ton Chalkeon" in Tessaloniki*, (Byzantina Vindobonensia. II), Graz-Köln 1966.

[76] ACETO F., *L'"Exultet" della Biblioteca Casanatense (Cas. 724 B I 13,3) e la scultura tra Puglia e Campania nella prima età normanna*, in *Le vie del medioevo*, atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998), a cura di A.C. Quintavalle, (I convegni di Parma. I), Milano 2000, pp. 246-257; SPECIALE L., *Liturgia e potere: le commemorazioni finali nei rotoli dell'Exultet*, in *Alexandre Le Grand, figure de l'incomplétude*, a cura di F. de Polignac, (Mélanges de l'École Française de Rome: Moyen âge. CXII), Rome 2000, pp. 191-224; OROFINO G., FEDERICI C., PICANO G., *Exultet: rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, "Rivista di storia della miniatura", III (1998), pp. 155-160; FORREST KELLY T., *The Exultet in southern Italy*, New York 1996; *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, (Bimillenario di Cristo. Recitare la devozione 1994), catalogo della mostra, direzione scientifica di G. Cavallo, coordinamento di G. Orofino e O. Pecere (Montecassino, 19 maggio-21 settembre 1994), Roma 1994; AVERY M., *The Exultet rolls of South Italy*, 2 voll., Princeton-London 1936.

monumentale. L'*Exultet* numero 1 dell'archivio del capitolo metropolitano di Bari[77], datato all'inizio del secondo quarto dell'XI secolo, ha fatto pensare a modelli greci, sicuramente presenti nella Bari bizantina dei secoli X e XI, come crisobolli imperiali o manoscritti di altro genere. La miniatura che illustra l'*angelica turba* attorno alla *Maiestas Domini* (Fig. 87) si configura come una teofania sorretta da angeli sulla quale stendono le ali due serafini e un tetramorfo con le ruote del carro (Fig. 88). In quella posizione, al di sopra della *Maiestas*, il tetramorfo non sembra svolgere la funzione di carro della gloria, ma partecipa all'*angelica turba* secondo le forme di una tradizione che sopravviveva nei manoscritti miniati o negli oggetti liturgici, come i flabelli. I flabelli di Istanbul e di Washington[78], del VI secolo, da un lato, e la miniatura che decora il foglio 243v del Salterio della Biblioteca Nazionale di Atene cod. 7[79], della fine del XII secolo, dall'altro, rappresentano altrettanti estremi di una medesima tradizione spirituale e figurativa. La presenza degli angeli durante la liturgia, infatti, faceva parte integrante di quel legame tra terra e cielo celebrato dai ministri del culto come dai mistici e dai profeti.

Ordo monasticus *e iconografia teofanica in Occidente*

L'*Exultet* numero 2 di Montecassino[80], proveniente da Sorrento e datato all'inizio del XII secolo (1105-1110), mostra una serie di miniature in cui "il passaggio tra l'esordio e la parte centrale del canto è caratterizzato da qualche confusione nell'impaginazione di testo ed immagini, che appaiono in questa sezione del rotolo scoordinati". Infatti, la sequenza delle illustrazioni è tale da mettere in asse la visione teofanica che si raccoglie nell'iniziale del *Vere dignus* (Fig. 89), con il diacono che benedice il cero tra due gruppi di fedeli, e il Cristo tra angeli celebranti (Fig. 90). In questo modo, tra le due immagini al di sotto dell'iniziale, vengono a costituirsi richiami fatti di simmetrie aventi come fulcro il diacono e Gesù, entrambi frontali, con il rotolo in mano. Se le immagini così congegnate vanno a discapito della corretta consequenzialità del repertorio iconografico, esse insistono su un tema topico della tradizione spirituale orientale. Pressoché sovrapponibili da un punto di vista compositivo, le due miniature

[77] *Exultet, rotoli liturgici del medioevo meridionale*, cit., pp. 129-134.

[78] BOYD S., *Art in the Service of the Liturgy: Byzantine Silver Plate*, in *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium*, a cura di L. Safran, University Park 1998, pp. 152-185; MUNDELL MANGO M., *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasure* (The Walters Art Gallery Pubblications in the History of Art), Baltimore 1986, pp. 20-36; CRUICKSHANK DODD E., *Byzantine Silver Stamps* (Dumbarton Oaks Studies. VII), Washington 1961; EBERSOLT J., *Le trésor de Stûmâ au musée de Constantinople*, "Revue archéologique", XVII (1911), pp. 407-419.

[79] *Byzantine Art*, 9th Exhibition of the Council of Europe (Athens, Zappeion exhibition hall, 1 April-15 June 1964), Athens 1964, n. 285, fig. 285.

[80] OROFINO G., *Montecassino, archivio dell'abbazia, exultet 2*, in *Exultet, rotoli liturgici*, cit., pp. 377-381, in modo particolare p. 379.

rappresentano la celebrazione terrena e celeste insieme della resurrezione, secondo la liturgia rivolta a colui che siede tra i serafini con le ruote ai piedi, come vuole la visione profetica. La celebrazione angelica del Cristo, per cui si radunano i fedeli il giorno della Pasqua, è stata raffigurata attorno alla *Maiestas Domini* anche nel codice 175 di Montecassino[81], un Sacramentario datato tra 915 e 934 (Fig. 102). Come la miniatura dell'iniziale dell'*Exultet* 2 di Montecassino (Fig. 97), questa immagine teofanica si rifà a modelli paleocristiani che prevedono il Cristo al centro della *concordia evangelium*, immagine teologica cui era stata associata quella liturgico-profetica che aveva avuto tanta fortuna a livello monumentale. Gli angeli celebranti nella stessa posizione già vista a Bawit (Fig. 33) e nell'Evangeliario di Rabbula (Fig. 23) si trovano anche nell'*Exultet* 2 della John Rylands University Library di Manchester[82], datato tra X e XI secolo (Fig. 98), e nell'*Exultet* Add. 30337 della British Library di Londra[83] proveniente da Montecassino, dove venne miniato nella seconda metà dell'XI secolo. Queste teofanie, che richiamano nelle forme raccolte al di sotto di un arco quelle del *Codex Purpureus Rossanensis*[84] (Fig. 99), sembrano l'esito tardo di una tradizione altomedievale avente il proprio fulcro mistico e liturgico nella celebrazione del Dio visto dai profeti. Anche se elaborate in contesti differenti da quelle copte, in queste visioni riecheggiano temi vicini alle immagini egiziane e cappadoci, temi che vanno dal riferimento alla tradizione profetica, alla compartecipazione angelica alla liturgia terrena. Se questi soggetti potevano suggerire altrettanti elementi di continuità che legavano l'Oriente con l'Occidente, essi venivano però tradotti attraverso esiti iconografici e stilistici che denunciavano una spiccata autonomia, non solo rispetto alla tradizione

[81] *Ivi*, il codice è citato da B. Brenk nella scheda a p. 90.

[82] *Ivi*, pp. 119-122.

[83] *Ivi*, pp. 249-252. SPECIALE L., *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 592, Exultet*, *ivi*, pp. 235-239, datava il codice al 1087, ultimo periodo dell'abbaziato di Desiderio. Ma non citava il frammento perduto di *Exultet* di cui sopravvive un disegno pubblicato da Martin Gerbert nel 1774 (AVERY M., *The Exultet rolls*, cit., 1936, CXLVII) che mostra la medesima composizione.

[84] ARBEITER A. *Dunkelheit, Einsamkeit, Angst: das Gethsemane-Bild des Codex Rossanensis*, in *Curiosa Poliphili: Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag*, a cura di N. Hegener, Leipzig 2007, pp. 186-191; CAVALLO G., *Codex Purpureus Rossanensis*, (Guide illustrate. I), Roma 1992; JANKE P., *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente: Miniaturen und Theologie*, (Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft. XXXV), Worms 1990; FURLAN I., *Introduzione ai codici purpurei*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 24 e 25 ottobre 1996), a cura di O. Longo, Venezia 1998, pp. 317-337; DE MAFFEI F., *Il codice purpureo di Rossano Calabro: alla memoria di Mons. Ciro Santoro fedele custode del Rossanense*, Atti del Congresso Internazionale su S. Nilo di Rossano (Grottaferrata, 28 settembre-1 ottobre 1986), Rossano Calabro 1989, pp. 365-376; *Codex Purpureus Rossanensis*, (Codices Mirabiles. I), a cura dell'Akademische Druck-u. Verlagsanstalt di Graz, (Codices Selecti. LXXXI), 3 voll., Rossano Calabro 1985-1987; KRESTEN O. e PRATO G., *Die Miniatur des Evangelisten Markus im Codex purpureus rossanensis: eine spätere Einfügung*, "Römische historische Mitteilungen", XXVII (1985), pp. 381-399; ROTILI M., *Il codice purpureo di Rossano*, in *Arte bizantina in Calabria e in Basilicata*, a cura di M. Rotili, Cava dei Tirreni 1980, pp. 27-61.

bizantina, ma anche rispetto ai modelli elaborati in seno all'arte occidentale. Sembra, cioè, che se alcuni elementi erano comuni alle due sponde del Mediterraneo, questo accadeva perché si trattava di temi topici della tradizione monastica *tout court*, temi che tuttavia venivano elaborati in Occidente con maggiore libertà che nell'Egitto copto o in Cappadocia, dove erano più fedeli alla liturgia, al dettato profetico e alla tradizione mistica. Attraverso la lettura dei Padri, la sapienza dei monaci e il pennello degli artisti prendeva forma una cultura complessa, densa di significati e stratificazioni[85], che esprimeva il legame con la tradizione apostolica, celebrato dall'*ordo monasticus* greco e latino.

San Benedetto[86], nella sua regola monastica (530-560 ca.), raccomandava la lettura del Vecchio e del Nuovo Testamento, ma anche quella dei Santi Padri, *necnon Collationes et Instituta et Vitas eorum, sed et Regula sancti Patris nostri Basilii*[87]. Egli si riferiva a un insieme di biografie e aneddoti, forse proprio ai *Detti dei Padri del deserto* che erano già conosciuti a Roma come *Vitae Patrum*[88] e andavano proliferando nelle compilazioni come *instrumenta virtutum*. Quindi

[85] KESSLER H.L., *Spiritual seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000; POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini*, cit., p. 17: le ricerche condotte durante gli anni novanta da Herbert Kessler hanno dimostrato che il tema della visione di un Dio invisibile era centrale nell'elaborazione dell'iconografia teofanica occidentale. Questa intuizione è stata ribadita da Anne-Orange Poilpré che ha approfondito la complessità della *Maiestas Domini* alla luce delle varianti che ne facevano una rappresentazione dogmatica del principio divino che abitava la Chiesa, immagine che aveva lo scopo di proclamare la grandezza dell'Istituzione attraverso i suoi legami diretti con Dio. Si è visto nel capitolo precedente quanto l'iconografia teofanica copta contenga *in nuce* il medesimo significato, evidente nella *Storia dei Patriarchi* della Chiesa alessandrina che lo sfruttò in senso anti calcedonese, a sanzione della primazia dell'ortodossia monofisita sullo strapotere della Chiesa costantinopolitana.

[86] SANSTERRE G.-M., *Les moines d'Occident et le monachisme d'Orient du VI^e^ au XI^e^ siècle: entre textes anciens et réalités contemporaines*, in *Cristianità d'Occidente e cristianità d'Oriente (secoli VI-XI)*, atti della LI settimana di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, sede della Fondazione, 24-30 aprile 2003), (Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. LI), 2 voll., Spoleto 2004, I, pp. 289-332, in particolare pp. 291-292: "La tradition d'Orient, riche des premières figures et des textes fondateurs du monachisme, pouvait se suffire à elle-même. En Occident, par contre, la référence ou le retour aux sources impliquait un intérêt plus ou moins vif pour l'ancien monachisme d'Orient tel qu'on le connaissait par les œuvres de Cassien, les Vies de moines de Jérôme et une série de traductions réalisée pour la plupart du IV au VI siècles. Je ne m'arrêterai que brièvement à cette matière héritée de l'Antiquité tardive. Mais il importe de ne pas la perdre de vue puisqu'elle constituait pour la grande majorité des Occidentaux quasi la seule possibilité d'accès à l'Orient monastique et qu'elle marqua l'image des réalités contemporaines".

[87] BENEDICTUS CASINENSIS ABBAS, *Regula*, LXXIII, in *La règle de Saint-Benoît*, a cura di A. De Vogüé, (Sources Chrétiennes. CLXXXI-CLXXXVI bis), 7 voll., Paris 1971-1977, II, 1971, pp. 672-675, in particolare il paragrafo 5.

[88] FARAGGIANA DI SARZANA C., *Gli insegnamenti dei Padri del deserto nella Roma altomedievale (sec.V-IX): vie e modi di diffusione*, in *Roma fra Oriente e Occidente*, Atti della XLIX settimana di studio del CISAM (Spoleto, sede della Fondazione, 19-24 aprile 2001), (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo. XLIX), 2 voll., Spoleto 2002, I, pp. 587-602, in particolare pp. 591-593.

Benedetto citava le *Institutiones* di Cassiano[89] e l'*Asceticon* di Basilio di Cesarea, parzialmente tradotto da Rufino con il nome di *Instituta monachorum*. L'Egitto appariva al mondo latino come la culla della spiritualità monastica e della purezza evangelica, una sorta di riserva naturale di quanti sceglievano di esercitare in maniera radicale gli insegnamenti di Cristo. Per questo, Cassiano (360-435) era stato in Egitto[90]. Egli vi esperì un lungo soggiorno in cui conobbe a fondo le pratiche ascetiche dei monaci orientali. Quando abbandonò il deserto si rifugiò a Costantinopoli, dove Giovanni Crisostomo lo ordinò diacono. Poi si recò a Roma, presso papa Innocenzo, da cui prese le mosse per trasferirsi a Marsiglia[91]. L'esperienza spirituale maturata lo spinse a conferire grande importanza alla vita ascetica, tanto da considerare pilastro delle sue *Institutiones Caenobiticae* proprio quella *Aegyptiorum regula* che poteva essere applicata anche *in occiduis, Galliarum partibus*[92]. Infatti, attraverso l'ascesi[93], *angelis imitatione*, gli uomini potevano ricevere il nutrimento celeste necessario a raggiungere la contemplazione, diventando cittadini del cielo.

Come dimostrato dallo storico belga Sansterre[94], durante il IX secolo si moltiplicarono le fonti latine che parlavano dell'ascesi orientale o della presenza di monaci greci nei monasteri latini. Gislemaro, agiografo di san Droctoveo (VI s.) di Saint-Germain a Parigi, scriveva che il santo abate aveva deciso di vivere secondo la norma dei Padri Antonio e Basilio perché Benedetto non era ancora conosciuto in quella regione. Nell'811 Hatto, abate di Reichenau, condusse una delegazione a

[89] JOANNES CASSIANUS, *Institutiones Coenobiticae*, in *Jean Cassien, Institutions Cénobitiques*, a cura di J.-C. Guy, (Sources Chrétiennes. CIX), Paris 1965.

[90] JOANNES CASSIANUS, *Institutiones Caenobiticae*, *Praefatio*, 8-9, in *Jean Cassien, Institutions Cénobitiques*, cit., pp. 30-33; Per la citazione del brano latino si rimanda ai Testi, p. 193.

[91] *Ivi*, pp. 7-9: Egli si spostò per tutta la prima parte del V secolo tra Egitto e Costantinopoli e di certo si trovava a Marsiglia nel 415.

[92] *Ibidem*, *Praefatio*, 8.

[93] Cassiano individuava nell'astinenza da tutti i piaceri la *conditio sine qua non* per giungere alla contemplazione di Dio, secondo il modello indicato dai monaci di Egitto, Siria e Palestina.

[94] SANSTERRE J.-M., *Les moines d'Occident et le monachisme d'Orient*, cit.; IDEM, *La «luce dell'Oriente» in Occidente*, cit., pp. 77-83. Tuttavia, il termine latino che indicava la contemplazione non corrispondeva al quello greco di *theoria*, suggerendo che anche a livello lessicale le due tradizioni spirituali non coincidessero pienamente; BAUMGARTNER C., *Contemplation*, cit., pp. 1643-2193: il termine "contemplazione" nella lingua latina era differente da quello orientale. Non esisteva in Occidente una dottrina della contemplazione articolata e complessa come quella sviluppata dagli asceti e dagli esegeti orientali. Sant'Ambrogio e Girolamo, ad esempio, pur avendo mantenuto un ideale tanto elevato della perfezione cristiana, mancavano di una trattazione sistematica del tema. Nella lingua latina, infatti, "contemplare" indicava osservare attentamente, mentre il termine *contemplativus* indicava l'opposto della vita attiva, ovvero un genere di esistenza dominato dalla speculazione e dalla ricerca delle cose spirituali. In Agostino e Cassiano si trovavano due elaborazioni differenti della contemplazione. Secondo Agostino, essendo la *mens* la parte spirituale dell'anima, era in essa che Dio si potava manifestare attraverso la *visio Dei*. Ma questa *visio spiritualis* non rappresentava qualcosa di mistico, che trascendesse il mondo delle immagini, bensì qualcosa di intellettuale, benché non fosse stato alieno da esperienze di contemplazione, nel senso tradizionale del termine (*Confessiones* X, 40, 65, in *Patrologia latina*, XXXII, col. 807).

Costantinopoli, cui prese parte il futuro abate del monastero che ne trascrisse la memoria. Inoltre, nel registro di Reichenau del IX secolo, risultavano vergati i nomi dei patriarchi di Gerusalemme e di Alessandria, di due membri del clero orientale, di un monaco latino del monastero sul Monte degli Ulivi, e di un grecofono di san Saba. Il nome di Metodio (fratello di Cirillo), assieme ad altri cinque discepoli, venne registrato nell'870 circa, quando il Santo si trovò recluso a Reichenau per due anni. All'inizio del X secolo, nel quinto libro delle sue *Praeloquia* (934-936), Ratherius di Verona ammoniva: "Sei un monaco? Medita sulla *Regola*, rileggi spesso le *Vitae sanctorum Patrum*; osservati in esse come riflesso in uno specchio e modella la tua vita sulla loro". Oddone di Cluny († 942), dopo aver approfondito le analogie tra Benedetto e Mosè, specificò che quel parallelo non era conosciuto solamente dai Latini, ma anche dai Greci, grazie ai *Dialoghi* di Gregorio il Grande, che erano giunti *in hanc nostram occiduam regionem*. I padri del monachesimo latino, dunque, facevano riferimento alle origini dell'*ordo monasticus* come se fossero stati in perfetta continuità con la tradizione di Antonio e dei Padri del Deserto, almeno nel modo in cui veniva loro concesso dalla disponibilità delle fonti e delle traduzioni. Tuttavia, il rapporto con quell'iconografia teofanica che costituiva il fulcro della tradizione profetica e apostolica cui si rifacevano soggiaceva a condizionamenti piuttosto complessi.

La fortuna di una formula iconografica sintetica: l'immagine di Dio nella miniatura tra VII e XI secolo

Nella cripta merovingia di Saint Paul a Jouarre[95] compare il primo documento che attesta la circolazione dell'iconografia teofanica nell'Occidente latino (Fig. 105). Già Antonio Iacobini[96] ha dimostrato che il pannello di testa del Sarcofago di Agilberto costituisce uno snodo decisivo della diffusione dell'iconografia teofanica nell'ultimo quarto del VII secolo. Esso infatti non attesta solo l'antichità della circolazione della *Maiestas Domini* in contesto occidentale, ma sembra che sia attribuibile proprio a una maestranza di origine egiziana[97]. Da un punto di vista iconografico, il pannello illustra una teofania sintetica di mandorla con Cristo Emmanuele al centro e protomi alate in posizione centrifuga che incorniciano la gloria. Lo spazio tra la teofania e la cornice liscia è stato riempito di racemi fioriti.

[95] POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini*, cit., pp. 176-181; HEINZ C., *Jouarre*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma 1996, pp. 414-417, in particolare p. 416; BELTING-IHM C., *Theophanic Images of Divine Majesty in Early Medieval Italian Church Decoration*, in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions. Ten Contributions to a Colloquium Held at the Villa Spelman, Florence*, a cura di W. Tronzo, (Villa Spelman Colloquia. I), Bologna 1989, pp. 43-59, in modo particolare p. 58; MARQUISE DE MAILLÉ, *Les cryptes de Jouarre*, Paris 1971, pp. 195-216; BRENK B., *Marginalien zum sog: Sarkophag des Agilbert in Jouarre*, "Cahiers archéologiques", XIV (1964), pp. 95-107.

[96] IACOBINI A., *Visioni dipinte*, cit., pp. 209-211.

[97] BRENK B., *Marginalien zum sog. Sarkophag*, cit., pp. 102-105.

Che fossero i libri miniati a far circolare in Occidente questa soluzione iconografica è attestato dalla Bibbia nota come *Codex Amiatinus* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Amiatinus I)[98], del 700 circa. Questo manoscritto, infatti, testimonia il passaggio di un modello iconografico dall'Italia alla Francia, quello del *Codex Grandior* contenente la *Vetus Latina* nella versione completa[99]. Il foglio 796v del manoscritto mostra proprio la visione teofanica all'interno di un cerchio policromo (Fig. 100). Due angeli inquadrano il Cristo in trono all'interno della cornice circolare, fuori dalla quale si trovano i quattro simboli degli evangelisti ritratti agli angoli della pagina. Questa iconografia maturata nella Penisola, non raffigura la visione profetica e apocalittica, non rappresenta quella tradizione mistica e liturgica che sopravviveva per tutto il medioevo in Egitto e nella pittura absidale dei territori dell'Oriente bizantino. Si tratta piuttosto di un'immagine dogmatica[100].

L'idea di un fulcro teofanico circondato dai simboli degli evangelisti costituiva l'immagine sintetica che aveva trovato fortuna negli evangeliari e nei manoscritti risalenti all'età merovingia e carolingia[101]. Il frontespizio dell'evangeliario di

[98] PIZZETTI A., *Le miniature della Bibbia Amiatina*, "Amiata storia e territorio", XX (2007), 54/55, pp. 6-14; CHAZELLE C., *Christ and the vision of God: the biblical diagrams of the Codex Amiatinus*, in *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, a cura di J.F. Hamburger, Princeton, NJ 2006, pp. 84-111; POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini: une image de l'Eglise en Occident (V^e-IX^e)*, Paris 2005, pp. 141-147; MEYVAERT P., *The date of Bede's 'In Ezram' and his image of Ezra in the Codex Amiatinus*, "Speculum", LXXX (2005), 4, pp. 1087-1133; KESSLER H.L., *Images of Christ and communication with God*, in *Comunicare e significare nell'Alto Medioevo*, Atti della LII Settimana di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, Sede della Fondazione, 15-20 aprile 2004), Spoleto 2005, pp. 1099-1136, tavv. I-XXIV; *Bibliografia della Bibbia Amiatina: (1990-1999)*, a cura di V. Longo, S. Magrini e M. Palma, Roma 2000; *Codex diplomaticus amiatinus: Urkundenbuch der Abtei S. Salvatore am Montemiata; von den Anfängen bis zum Regierungsantritt Papst Innozenz III. (736-1198)*, a cura di W. Kurze, 6 voll., Tübingen 1974-2004.

[99] Non è possibile stabilire in quanti e quali casi i monaci che si spostavano da una parte all'altra del Mediterraneo abbiano promosso quello che, dal punto di vista dello studioso moderno potrebbe apparire come una "migrazione" dell'iconografia. Ma se in altri casi conviene appellarsi a non meglio specificati modelli, in questo si conosce eccezionalmente il nome del monaco che avrebbe portato la Bibbia latina dalla biblioteca di Cassiodoro a Vivarium, in Francia, intorno al 678-679: il monaco Ceolfrith del monastero di Wearmouth-Jarrow.

[100] POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini*, cit., pp. 13-33, pl. I.

[101] Per orientarsi nella vastissima bibliografia sull'argomento, oltre alla monografia di Anne Orange Poilpré, si rimanda alle seguenti pubblicazioni: *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, catalogo della mostra a cura di M.-P. Lafitte e C. Denoël (Paris, Bibliothèque Nationale, site Richelieu, galerie Mazarin, 20 mars-24 juin 2007), Paris 2007; *Carlo Magno e le Alpi*, atti del XVIII congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo (Susa, 19-20 ottobre 2006; Novalesa, 21 ottobre 2006), (Atti dei Congressi. XVIII), Spoleto 2007; *Carlo Magno e le Alpi: viaggio al centro del medioevo*, catalogo della mostra a cura di F. Crivelo e C. Segre Montel (Susa e Abbazia di Novalesa, 25 febbraio-28 maggio 2006), Milano 2006; MÜTHERICH F., *Studies in carolingian manuscript illumination*, London 2004; *799, Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III in Paderborn*, catalogo della mostra (Westfalen-Lippe von 23 Juli-1 november 1999), a cura di C. Stiegemann e M. Wemhoff, Mainz 1999; MÜTHERICH F., *Die*

Gundohino del 754[102] (Autun, Bibliothèque municipale, ms. 3), mostra proprio una miniatura a piena pagina in cui campeggia l'immagine trionfale del *Cristo in Maestà* tra le figure angeliche (Fig. 103). Colui che siede in trono denuncia uno spiccato gusto grafico per le forme sommarie e incisive, con i panneggi spigolosi. La gloria circolare ha l'aspetto di una corona di festoni che inquadra il Salvatore benedicente tra due "cherubini", secondo la scritta vergata sopra di essi. I simboli degli Evangelisti occupano i quattro tondi attorno alla gloria divina, identificati dal nome scritto a inchiostro dentro ciascuna cornice perlata.

Questi documenti illustrano altrettante versioni della medesima apparizione teofanica. Va tuttavia osservato che sussistono delle evidenti differenze non solo tra le teofanie copte e queste occidentali, ma anche tra la stessa teofania del sarcofago di Agilberto e quella del manoscritto di Gundohino. Prima di tutto cambia il supporto. Le visioni egiziane erano affreschi absidali, caratterizzati dunque dal fatto di essere collocati in uno spazio carico di valenze liturgiche, apocalittiche ed escatologiche. Infatti, la ricchezza e l'articolazione delle immagini absidali, con tutte le implicazioni di cui si è già parlato, non compariva più in questi documenti occidentali dal carattere più asciutto e sintetico, condizionato da altri fattori. Risultava evidente, ad esempio, che il tetramorfo scolpito nella lastra del sarcofago di Agilberto rappresentasse non gli *Zôa* apocalittici, bensì l'interpretazione esegetica di Ireneo di Lione[103] intorno ai quattro Vangeli. Questo simbolismo veniva esplicitato nel *Codex Amiatinus*, come dimostravano i Libri che le quattro protomi reggevano in mano, codici dipinti anche nell'Evangeliario di Gundohino. Meno chiara appare l'iconografia della *Maiestas Dominis* incisa sulla

Erneuerung der Buchmalerei am Hof Karls des Grossen, in 799- Kunst und Kultur del Karolingerzeit, Karl der Grosse und Papst Leo III. In Paderborn, Beiträge zum Katalog der Ausstellung der Stadt Paderborn a cura di Stiegemann C. e Wemhoff M. (Des Erzbistums Paderborn und des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe vom 23. Juli-1. November 1999), Mainz 1999, pp. 560-609; *Carolingian Painting*, a cura di F. Mütherich e J. E. Gaehde, London 1977.

[102] CRIVELLO F., *"Tempore vernali, transcensis Alpibus ipse": il terzo viaggio di Carlo Magno in Italia e la storia della miniatura*, in *Carlo Magno e le Alpi*, atti del XVIII Congresso Internazionale di Studio sull'Alto Medioevo (Susa, 19-20 ottobre 2006; Novalesa, 21 ottobre 2006; Spoleto, 2007), (Atti dei congressi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. XVIII), Spoleto 2007, pp. 151-165; NEES L., *The Gundohinus Gospels*, (Medieval Academy Books. XCV), Cambridge 1987; IDEM, *Image and text : excerpts from Jerome's De Trinitate and the Maiestas Domini miniature of the Gundohinus Gospels*, "Viator", XVIII (1987), pp. 1-21. Secondo Lawrence Nees, che discusse nel 1977 la propria tesi di Dottorato sui Vangeli di Gundohino sotto la direzione di Ernst Kitzinger presso l'Università di Harvard, l'immagine teofanica ricalcava il modello copiato. Questo sarebbe stato un codice ravennate del VI secolo, la cui immagine, esito delle controversie dottrinali tra ortodossia e arianesimo, venne poi rieaborata sulla scorta del *De Trinitate* di san Girolamo nel 754. La coincidenza di questa data con quella del concilio di Hieria che definiva la dottrina iconoclasta, sarebbe, secondo Nees, cruciale. Egli infatti, superando l'apparente difficoltà cronologica, vedeva nella miniatura una reazione francese filopontificia contro le pretese orientali in fatto di dottrina. Essa sarebbe dunque, secondo lo studioso, un'immagine dogmatica dal forte valore politico e teologico, in linea con quanto enunciato nei *Libri Carolini*.

[103] Testi, p. 171.

lastra frontale dell'altare del duca lombardo Ratchis[104] (737-744), conservata presso il Museo Cristiano del Duomo di Cividale del Friuli (Fig. 104). Se, infatti, la lastra appare vicina per la crudezza dello stile alla *Maiestas* dell'Evangeliario di Gundohino, essa se ne discosta da un punto di vista iconografico. Si può discutere poi se quella dell'altare di Ratchis sia un'*Ascensione*, visto che i quattro angeli sembrano trasportare al cielo la gloria, ma poiché mancano i testimoni della teofania storica, essa assume contemporaneamente l'aspetto di un evento metastorico, ribadito dalla presenza dei serafini dentro il *clipeus*. Nel sarcofago di Agilberto, nel *Codex Amiatinus* e nel manoscritto di Gundohino si osservano dunque differenti declinazioni di modelli iconografici simili, ma tutti raffiguranti una teofania sintetica che potremmo chiamare anche teofania evangelica, in quanto incentrata sull'immagine allegorica di Cristo benedicente tra i simboli degli evangelisti. I modelli iconografici di queste teofanie potevano essere state miniature paleocristiane del VI-VII secolo perdute, oppure espressioni monumentali della teofania[105] osservate nella Penisola[106] e di cui i monaci mantenevano la memoria fissata attraverso le Letture. Successivamente, i monumenti di età carolingia non si limitarono a raffigurare allegorie della concordanza tra i Vangeli. Essi infatti andarono assumendo precocemente il ruolo di manifesti ecclesiologici mirati a celebrare il carattere apostolico della Chiesa romana[107]. Questo, secondo Anne Orange Poilpré[108], sarebbe il senso della *Maiestas Domini* dipinta nel catino absidale di Müstair[109] e di quella in oro e pietre

[104] CHINELLATO L. e COSTANTINI M.T., *L'altare di Ratchis: l'originaria finitura policroma; prospetto frontale e posteriore*, "Forum Iulii", XXVIII (2005), pp. 134-156; NAZZI F., *L'epigrafe dell'Ara di Ratchis a Cividale del Friuli*, "Forum Iulii", XXVI (2003), pp. 77-119; De FRANCOVICH G., *Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente ed Oriente nei secoli VII e VIII d.C.*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Martinelli, 3 voll., Roma 1961-1963, I, 1961, pp. 173-236.

[105] POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini: une image de l'Eglise*, cit., pp. 142-143.

[106] CHRISTE Y., *Une Maiestas Domini de type lombard*, "Arte lombarda", CII-CIII (1992), 3-4, pp. 5-13, dove lo studioso individuava il modello della posizione degli *Zôa* nel Sacramentario di Metz, f. 47v, proprio in prototipi lombardi di derivazione orientale, tra cui gli affreschi di San Giovanni a Müstair. Ipotesi suggestiva, la sua, di cui non sfuggono oggi le forzature critiche, soprattutto alla luce delle riflessioni svolte finora circa l'elasticità degli artisti nel ricomporre e reinventare i modelli, di cui pertanto risulta impossibile rintracciare una linea di derivazione univoca.

[107] KESSLER H.L., *Images of Christ and communication with God*, cit., pp. 1120-1122, nota 62, sottolineava la difficoltà della teologia carolingia nel relazionarsi con la figura di Dio, poiché egli poteva rendersi visibile solo attraverso la sua gloria luminosa, come "attraverso uno specchio". Questo nonostante papa Adriano I, in una lettera indirizzata a Carlo Magno, scrivesse espressamente che "Ut per visibilem vultum ad invisibilem divinitatis majestatem mens nostra rapiatur spirituali affectu per contemplatione figuratae imagines secundum carnem, quam Filius Dei pro nostra salute suscipere dignatus est", mostrando di conoscere gli argomenti iconofili avversati nei *Libri Carolini*.

[108] POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini*, cit., pp. 206-213 e pp. 249-255.

[109] *Müstair: piante pieghevoli delle pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, a cura di M. Wolf, München 2007; GOLL J., EXNER M. e HIRSCH S., *Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, Zurich 2007; ZEHNDER K. e VOÛTE A., *Langzeit-Verformung: Messungen an*

preziose inserita al centro dei bracci di una croce nella lastra centrale dell'altare di Vuolvino a Sant'Ambrogio[110]. L'iconografia teofanica impostasi in Occidente attraverso la circolazione delle pagine miniate esprimeva dunque una nuova dottrina dell'*auctoritas* imperiale, sviluppata in modo particolare durante il regno di Carlo il Calvo[111] (843-877), su schemi iconografici già presenti nei libri miniati durante il regno di Lotario (840-855). Il frontespizio degli Evangeli di Lotario[112], realizzati tra 849 e 851[113] (Fig. 106), ha l'aspetto di una visione sintetica fatta di mandorla e simboli degli evangelisti, immagine efficace di Maestà celeste e di concordanza tra i Vangeli, secondo la formula già presente nel sarcofago di Agilberto a Jouarre (Fig. 105). Questa soluzione formale doveva il suo successo all'efficacia stessa di una immagine essenziale, quasi un "grado zero" dell'iconografia teofanica, facilmente inseribile nei differenti contesti. Che la tradizione profetica continuasse a essere percepita come un'unica visione sullo stesso Dio, con varianti trascurabili, è dimostrato dalla miniatura al foglio 352v della Bibbia di Moutier-Grandval[114] (Fig. 107). Il libro, proveniente dallo *scriptorium* di Tours[115], mostra lo schema a losanghe che ebbe fortuna nelle Bibbie commissionate da Carlo il Calvo, interessato a ribadire l'idea di una visione cosmica della *Maiestas Domini* su cui era modellato l'ordine terreno, garantito

hohlliegenden Wandmalereien, "Restauro", CXI (2005), 1, pp. 49-53; *Wandmalerei des frühen Mittelalters: Bestand, Maltechnik, Konservierung*, a cura di M. Exner, (Hefte des Deutschen Nationalkomitees / ICOMOS, Internationaler Rat für Denkmäler und Schutzgebiete. XXIII), München 1998; WIRTH J., *Die Bildnisse von St. Benedikt in Mals und St. Johannes in Müstair*, in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, a cura di Meyer R.H., Berlin 1995, pp. 25-36; SENNHAUSER MARESE G., *La decorazione pittorica della chiesa del convento di Müstair in epoca carolingia e romanica*, "Archeologia medievale", XVII (1990), pp. 35-42; SENNHAUSER H.R., *Dodici secoli del convento di Müstair attraverso la storia dell'arte*, "Archeologia medievale", XVII (1990), pp. 25-34.

[110] BERTELLI C., *L'altare di Sant'Ambrogio a Milano*, "FMR", XIX (2007), pp. 56-74; GAGETTI E., *"Cernimus ... in gemmis insignibusque lapidibus mira sculptoris arte ... formatas imagines": l'altare d'oro di Sant'Ambrogio e il reimpiego glittico nell'alto medioevo*, "Archivio storico lombardo", Serie VIII, CXXVIII (2003), pp. 11-61; *L'altare d'oro di Sant'Ambrogio*, a cura di C. Capponi e A. Ambrosioni, Milano 1996; BASCAPE C., *I due fianchi: problemi, di stile e di attribuzione; note sull'altare d'oro di S. Ambrogio*, "Arte lombarda", XIV (1969), 2, pp. 36-48.

[111] Queste conclusioni vengono espresse dall'Autrice anche in: POILPRÉ A.-O., *Charles le Chauve trônant et la Maiestas Domini. Réflexion à propos de trois manuscrits*, "Histoire de l'Art", LV (2004), octobre, pp. 45-54.

[112] Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 266, f. 2v; NORDENFALK C., *L'Enluminure au Moyen Age*, cit., pp. 66-69, fig. p. 68.

[113] POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini*, cit., p. 265.

[114] London, British Museum, Add. 10546, f. 352v, dell'840; KESSLER H.L., *The illustrated Bibles from Tours* (Studies in manuscript illumination. VII), Princeton 1977, pp. 36-42, in modo particolare p. 46, fig. 48; per ulteriore bibliografia si rimanda a: POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini*, cit., pp. 231-246.

[115] Sul ruolo dello *scriptorium* di Tours intorno all'830 in funzione dell'elaborazione del nuovo tipo iconografico: POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini*, cit., pp. 230-231.

dall'imperatore e suffragato dagli scritti teologici dell'epoca[116]. Idea programmatica, sulla scorta della quale vennero elaborate importanti novità iconografiche.

Il Salterio di Carlo il Calvo[117], il codice noto come Prima Bibbia di Carlo il Calvo[118], il *Codex Aureus* di Saint-Emmeram di Ratisbona[119] e la Bibbia di San Paolo fuori le mura (f. 1r) illustrano altrettante versioni del sovrano seduto in trono. Tre di essi, e precisamente gli ultimi tre, contengono anche immagini della *Maiestas Domini*[120] (Fig. 108) secondo una nuova redazione, caratterizzata dalla sostituzione del trono per l'immagine del *globus*[121], fulcro di una composizione inedita, caratterizzata da una struttura a losanghe attorno alla quale si distribuiscono le figure degli evangelisti e dei profeti, testimoni della Gloria e della gerarchia celeste che presiedette alla creazione. Secondo Poilpré, la funzione ecclesiologica di queste immagini sarebbe alla base delle novità iconografiche apportate a partire dalla Prima Bibbia di Carlo il Calvo, realizzata nell'845, fino al Vangelo di St. Emmeram, dell'870 circa, e alla Bibbia di San Paolo fuori le mura dell'875. La *manus Dei* rivolta verso i ritratti del sovrano carolingio in maestà non

[116] Si cita, a proposito, Paschasius Radbertus, abate di Corbie, vissuto tra 790 e 865 circa, che nel suo *Expositio in Evangelium Matthaei,* in *Patrologia Latina*, CXX, coll. 31 B-994 C, in modo particolare col. 98, scriveva: "hoc enim prophetarum oracula concinunt, hoc Vetus Testamentum multis figurarum testatur aenigmatibus, hoc omnium apostolorum doctrina confirmat, hoc sane etiam angelorum voces enuntiant, hoc omnia elementa testantur, hoc quatuor isti evangelistae ubique Spiritu sancto repleti praedicant". Cfr.: KESSLER H.L., *Images of Christ and communication with God*, cit., pp. 1099-1160.

[117] Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1152, f. 3v.

[118] Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1, f. 423r.

[119] Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000, f. 5v.

[120] Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1152, f. 3v; Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1, f. 329v; Bibbia di San Paolo fuori le mura, f. 259v; Münich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000, f. 6v. All'immagine teofanica della Prima Bibbia di Carlo il Calvo si può avvicinare anche la *Maiestas Domini* del Sacramentario di Metz, f. 5r, in cui il Cristo Emmanuele regge la specie eucaristica seduto su un globo circondato dalla gloria, dai simboli degli evangelisti, dai santi e dagli angeli, in una corale celebrazione celeste. L'immagine a colori è reperibile in: *Carolingian Painting*, cit., fig. 33.

[121] L'immagine di Cristo seduto sul *globus* anziché sul trono deriva dall'arte tardo antica, come indicato anche da KESSLER H.L., *Illustrated Bibles*, cit., pp. 36-42, che pure non cita il mosaico del IV secolo conservato presso le catacombe di Domitilla a Roma (Fig. 34); BISCONTI F., *L'arcosolio mosaicato nelle catacombe di Domitilla: lineamenti iconografici*, in Atti dell' VIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni (Firenze, 21-23 febbraio 2001), Ravenna 2001, pp. 517-528; CUPPO CSAKI L., *La catacomba di S. Domitilla come centro di culto e pellegrinaggio nel sesto secolo ed alto medioevo*, in Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie (Bonn, 22-28 September 1991), a cura di E. Dassmann (Jahrbuch für Antike und Christentum: Ergänzumgsband. XX), 2 voll., Münster 1995, II, pp. 658-662; MATHEWS T.F., *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton-New York 1993, pp. 117-118, fig. 92 p. 122; FASOLA U.M., *Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Märtyrer Nereus and Achilleus*, (Catacombe di Roma e d'Italia. I), Città del Vaticano 1989; FERRUA A., *"Qui filius diceris et pater inveneris" mosaico novellamente scoperto nella catacomba di S. Domitilla*, cit., pp. 209-224.

farebbe che sottolineare la sacralità del suo *ministerium*, sancita prima dall'unzione imperiale ricevuta nell'848, quindi dall'incoronazione presieduta da papa Giovanni VIII, dalle mani del quale Carlo ricevette la lussuosa Bibbia di San Paolo fuori le mura. La riflessione sul ruolo del sovrano nel preservare l'ordine sociale, specchio di quello cosmico raffigurato nelle *Maiestas Domini*, nasceva dalla lettura della *Gerarchia Celeste* dello pseudo Dionigi, tradotta in latino dal monaco irlandese Giovanni Scoto Eriugena (810-880 ca.), dai commenti al libro dell'*Apocalisse* di Haimon d'Auxerre, unite dall'impellente necessità di rispondere alle minacce costituite dalle invasioni normanne e dalla rivolta dell'aristocrazia aquitana.

L'iconografia teofanica trova una maestosa declinazione nel frontespizio del *Libro dei Profeti* della Bibbia di San Paolo fuori le mura[122], f. 117r (Fig. 110). La pagina raffigura il passo di *Isaia* 7, 14: profezia dell'incarnazione di Cristo. La miniatura su tre ordini sovrapposti mostra *Isaia che parla a re Achaz* della "giovane donna che è con il fanciullo", nel primo registro della composizione. Nel secondo, la teoria di sedici profeti vestiti di tunica e pallio osservano scomposti dalla paura l'apparizione teofanica che si manifesta loro. In uno spazio grande quasi quanto i due ordini inferiori, la gloria di Dio vi appare tra gli angeli. In un cielo tormentato, due serafini e quattro *Zôa* dalla forma ferina inquadrano il Cristo Emmanuele che si incarnerà nella Vergine. Anche se il tema della visione è centrale, esso tuttavia viene declinato in maniera del tutto originale. A partire dalle figure angeliche per arrivare alla composizione stessa della pagina, il miniatore ha steso sulla pergamena una sorta di fantasia profetica che mostra solo flebili agganci con la tradizione. Se nei profeti si può cogliere lo stupore degli apostoli durante l'ascensione di Cristo, nella gloria tra serafini si vede la raffigurazione tradizionale della *Maiestas Domini*, ma quanto di questi riferimenti proveniva da modelli iconografici reali e quanto piuttosto derivava dalla cultura figurativa dell'artista che aveva ricomposto in questa pagina allucinata molti e differenti modelli stratificatisi nella sua memoria, rinnovandoli secondo nuove esiegenze di ordine politico e dogmatico?

Come nel Sacramentario di Saint Denis[123], proveniente dalla scuola di palazzo di Carlo il Calvo nell'870 circa (Fig. 109), il nucleo teofanico costituito dal Cristo in mandorla attorniato dagli angeli rimaneva l'elemento "a grado zero", cui facevano riferimento i pittori nel momento in cui andavano a elaborare nuove soluzioni iconografiche. In questo caso, la composizione prevedeva nel *bas de*

[122] *Commentario storico paleografico artistico critico della Bibbia di San Paolo fuori le mura (codex membranaceus saeculi IX)*, Roma 1993; *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la Parola*, Catalogo della mostra a cura di G. Mariani Canova e P. Ferraro Vettore (Teolo, Abbazia di Praglia, 17 aprile-17 luglio 1999), Modena 1999, pp. 91-93; NORDENFALK C., *L'Enluminure au Moyen Age*, cit., p. 69, fig. p. 71.

[123] Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat.1141, f. 6r, Sacramentario di Saint Denis, dalla scuola di Corbie, 870 circa: *Trésor Carolingiens*, cit., pp. 116-118, cui si rimanda per le indicazioni bibliografiche.

page l'immagine di un cartiglio in cui veniva celebrato "il Dio degli eserciti", la cui gloria riempiva il cielo e la terra. La miniatura mostra il Cristo entro una mandorla, seduto sul globo, mentre regge la specie eucaristica. Il cielo è rappresentato da una coppia di serafini, ai quali si lega la formula trisagica vergata nel cartiglio. Al di sotto della gloria così inquadrata, le personificazioni classiche della *Tellus* e di *Oceanos* osservano la Maestà che troneggia al centro della composizione. Il miniatore sembra dunque aver ricomposto nella pergamena un'allegoria della Maestà celeste che offre il proprio corpo, facendo partecipi della gloria eterna quanti si avvicinano ai sacramenti officiati dalla Chiesa. Al foglio 2v[124] una miniatura a piena pagina mostra l'imperatore Carlo il Calvo incoronato dalla *Manus Dei* tra due santi vescovi. L'imperatore, nimbato, ha le stesse dimensioni dei prelati. Ordine celeste e ordine terreno trovavano dunque piena sanzione nel prezioso corredo illustrativo del codice.

La varietà delle soluzioni iconografiche elaborate in seno agli *scriptoria* occidentali dimostra, dunque, quanto le nuove esigenze culturali andassero elaborando l'immagine teofanica a partire dal nucleo figurativo del Cristo in mandorla. La miniatura ottoniana[125] sviluppò questa "prerogativa modulare" della figura teofanica secondo le direzioni già tracciate dall'arte carolingia. Veniva recuperata l'iconografia del Cristo in trono entro il cerchio, come nel codice di Gerone, contenente il Libro delle Pericopi, realizzato a Reichenau (965-970 ca.), esemplato sui Vangeli di Lorsch[126] e su prototipi italiani[127] (Fig. 101) della *concordia evangelium*. Continuavano a essere miniati i frontespizi degli evangeliari con la teofania costituita dal Cristo in mandorla, seduto sul trono tra i simboli degli evangelisti e i loro ritratti, come nei Vangeli della St. Chapelle[128], miniato intorno

[124] MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination. An historical study*, 2 voll., London-New York 1991, I, p. 199, fig. 115.

[125] GREBE A., *Codex Aureus. Das goldene Evangelienbuch von Echternacht*, Darmstadt 2007; SAURMA-JELITSCH L.E., *Das Gebetbuch Ottos III.: dem Herrscher zur Ermahnung und Verheissung bis in alle Ewigkeit*, "Frugmittelalterliche Studien", XXXVIII (2004), pp. 55-88; GARRISON E., *Henry II's Renovatio in the Pericope book and Regensburg sacramentary*, in *The white mantle of churches: architecture, liturgy and art around the millenium*, atti del congresso internazionale a cura di N. Hiscock, (International Medieval Reseach. X) Tourhout 2003, pp. 57-79; BOESPFLUG F. e ZALUSKA Y., *Le Prologue de l'Evangile selon saint Jean dans l'art médiéval, IXe-XIIIe: l'image comme commentaire*, "Folia historiae artium", VIII-IX (2002-2003), pp. 11-45; HOHL C., *Ottonische Buchmalerei im Prun* (Europaische Hochschulschriften. XXVIII), Frankfurt am Main 1996; LORENZONI G., *Ottoniana, arte*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 22-33, in modo particolare pp. 27-29; GREEN R., *Studies in Ottonian, Romansque and Gothic Art*, London 1994; NORDENFALK C., *Studies in the history of book illumination*, London 1992; MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination*, cit.

[126] Alba Julia, Biblioteca Documentara Batthayneum, f. 18v (815 ca.), in MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination*, cit., I, pp. 31-32, fig. 15.

[127] Darmstadt, Landesbibl., Ms. 1948, f. 5: *Ivi*, pp. 31-32, fig. 16.

[128] Paris, Bibliothèque Nationale Ms. Lat. 8851, f. 1v.

al 984, o come nel *Codex Aureus* di Echternacht[129]. Si attestava la fortuna del Cristo seduto sul *globus*, paradigma di ordine cosmico, le cui origini sono state individuate in epoca paleocristiana e che nell'arte carolingia aveva trovato piena affermazione nell'ambito di una nuova dottrina del potere.

Oltre al recupero e allo sviluppo della tradizione paleocristiana mediata dai modelli carolingi, l'arte ottoniana conferiva nuova vitalità alla figura dell'imperatore come *alter Christus*. L'iconografia della *Maiestas Domini* rimaneva quindi fortemente ancorata a una concezione dell'autorità imperiale che traduceva in terra quella celeste[130], come risulta evidente dalle miniature che illustrano il libro di preghiere di Ottone III[131] (Fig. 113) o i Vangeli di Liuthar[132] (996 ca.), dove campeggia un'immagine gloriosa dell'apoteosi imperiale. L'iconografia teofanica, prima al centro delle visioni veterotestamentarie, costituiva il fulcro o il modello delle molteplici scene di incoronazione. Si possono citare, a questo proposito, la miniatura del *Registrum Gregorii*[133] conservata a Chantilly[134] che ritrae Ottone II, la miniatura del noto codice contenente i Vangeli di Ottone III[135] (998-1001), in cui l'imperatore del Sacro Romano Impero è seduto su un trono e regge il *globus* circondato dalla corte, secondo il modello di una Maestà terrena, già indicato dai carolingi. Questa iconografia venne sviluppata secondo una composizione sintetica, memore dei frontespizi degli evangeliari e delle bibbie carolingie, nell'evangeliario di Regensburg[136] (1022 ca.) raffigurante l'imperatore *Enrico II in Maestà*.[137] Egli stesso è effigiato di proporzioni maggiori

[129] Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Ms. 156142/KG1138, f. 2v: *Ivi*, pp. 188-194, figg. 120 e 122.

[130] *Ivi*, pp. 60-118.

[131] Münich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. 30311: MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination*, cit., I, p. 60, fig. 29; SAURMA-JELITSCH L.E., *Das Gebetbuch Ottos III.*, cit., pp. 55-88;

[132] Aquisgrana, Tesoro della Cattedrale, f. 16. Per la bibliografia si rimanda a: GREBE A., *Codex Aureus. Das goldene Evangelienbuch von Echternacht*, cit., fig. 29; MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination*, cit., I, pp. 60-68.

[133] Il codice Trier, Stadtbibliothek, Ms. 171/1626, contenente le epistole di papa Gregorio Magno, venne realizzato a Treviri tra 983 e 984 su commissione dell'arcivescovo Egberto. Per la bibliografia si rimanda a: RIGANATI F., *Reliquie, reliquiari e cose sacre dal Registrum Epistularum Gregorii Magni*, in *L'*orbis christianus antiquus *di Gregorio Magno*, a cura di L.P. Ermini, (Miscellanea della Società di Storia Patria. LI), Roma 2007, pp. 531-576; NORDENFALK C., *Archbishop Egbert's* 'Registrum Gregorii', in *Studien zur mittelalterlichen Kunst: 800-1250*, a cura di K. Bierbrauer, München 1985, pp. 87-100; NITSCHKE B., *Die Handschriftengruppe um den Meister des* Registrum Gregorii (Münstersche Studien zur Kunstgeschichte. V), Recklinghausen 1966.

[134] Chantilly, Musée Condé, Ms. 14 bis, *Registrum Gregorii, Ottone II*, in ZANICHELLI G., *Nel nome del papa santo: il maestro del* Registrum Gregorii, "Alumina. Pagine miniate", II (2004), 5, pp. 12-19, in modo particolare p. 14.

[135] Munich, Bayerische Stadtbibliothek, Clm 4453, f. 24.

[136] MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination*, cit., I, p. 128, fig. 77.

[137] Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ottobon. Lat. 74, f. 193v.

del *Cristo in Maestà* nel Sacramentario di Monaco[138] (Fig. 114), mentre nel Libro delle Pericopi di Enrico II[139] (1002-1012) è incoronato dal sovrano celeste in trono insieme alla consorte Cunegonda, secondo un'iconografia che richiama modelli costantinopolitani del X secolo[140]. L'immagine della *Maiestas Domini* ripresa dagli evangeliari carolingi[141] viene sovrapposta anche all'incoronazione imperiale di Enrico III e Agnese nei Vangeli di Goslar, miniati a Echternacht (1047-1056)[142].

Le miniature che illustrano le visioni profetiche o l'*Apocalisse* giovannea sono caratterizzate da una grande varietà di soluzioni iconografiche, in cui l'immagine del Cristo dentro la mandorla poteva essere rappresentato seduto sul *globus*, a mezzo busto, stante, comunque circondato da angeli dagli attributi più diversi. Pare che ai miniatori non interessasse raffigurare fedelmente il dettato biblico, quanto piuttosto comporre pagine maestose, a volte visionarie, come nella *Visione di Isaia* (Fig. 111) e nell'*Arrivo dei battezzati in Paradiso* dipinte nel codice dei Commentari di Bamberga[143] (1000 ca.), oppure più austere come nella *Visione di Stefano* o in quella di san Martino, realizzate per due sacramentari provenienti da Fulda,[144].

Non manca, inoltre, l'elaborazione dell'iconografia teofanica al centro di pagine che insistono sul ruolo di mediazione dei santi, come in un evangeliario miniato di The Hague[145] (940-970 ca.), che illustra il conte Dietrich di Olanda e la moglie Hildegard mentre si prosternano ai piedi di sant'Adalberto, rivolto verso un Cristo a mezzo busto dentro la mandorla inquadrata da *alpha* e *omega*, a loro volta chiuse in un cerchio a decorazione geometrica (fig. 115).

[138] Münich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4456, f. 11r, MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination*, cit., I, fig. 35.

[139] Münich, Bayerische Stadtbibliothek Clm 4452, f. 2r: MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination*, cit., I, pp. 179-202, fig. XXVI; GREBE A., *Codex Aureus. Das goldene Evangelienbuch von Echternacht*, cit., tavola 3, scheda a p. 111. Per ulteriore bibliografia si rimanda a: *Zierde für ewigezeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II*, catalogo della mostra (München, Bayerisches Nationalmuseum, 20 Oktober 1994-15 Januar 1995), Frankfurt 1994.

[140] *The Glory of Byzantium*, cit., n. 140, pp. 203-204.

[141] Si rimanda ad esempio alla *Maiestas Domini* dipinta nel manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale Ms. Lat. 8851, f. 1v, contenente i cosiddetti Vangeli della St. Chapelle del 984 ca.: MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination*, cit., I, p. 39, fig. 19 e GREBE A., *Codex Aureus. Das goldene Evangelienbuch von Echternacht*, cit., pag. 44, fig. 20.

[142] Uppsala, Universitätsbibliothek, Cod. 93, f. 3v: MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination*, cit., p. 201, fig. 130 e GREBE A., *Codex Aureus. Das goldene Evangelienbuch von Echternacht*, cit., pp. 127-128, fig. 97, pag. 126.

[143] Bamberg, Stadtbibliothek, Ms. Bibl. 76, f. 10 v e 11r: MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination*, cit., II, pp. 31-48, figg. 22 e 23.

[144] Göttingen, Universitätsbibliothek, Cod. 231, f. 14v (975 ca.): *Ivi*, p. 135, fig. 4r e Bamberg, Stadtbibliothek, Ms. Lit. 1, f. 170r (997-1024): *Ivi*, pp. 144-145, fig. XVI.

[145] The Hague, Royal Library, Ms. 761/1, f. 215r: *Ivi*, pp. 60-61, fig. 34.

Il ruolo di mediazione della grazia celeste attraverso i suoi ministri è al centro del frontespizio delle *Omelie su Ezechiele* di San Gregorio miniato a Fleury[146] tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo (Fig. 116). Il codice numero 175 (152) conservato nella Biblioteca municipale di Orléans mostra proprio il *Cristo in gloria* tra San Benedetto, titolare del monastero, e San Gregorio che indica il monaco incappucciato chinato ai suoi piedi. L'immagine di intercessione per il monaco, che forse aveva miniato o commissionato il codice, non contempla una visione biblica di Ezechiele, che pure veniva commentata nel testo. Né le ruote, né i Viventi si trovano accanto alla mandorla, bensì il fondatore dell'ordine di appartenenza del monaco e l'autore del trattato illustrato: due imitatori di quel Cristo dipinto in gloria che sostituiscono gli angeli tradizionalmente al suo fianco per meglio esprimere il messaggio celebrativo veicolato dall'immagine. Sembra che il piccolo monaco si trovi ai piedi di una sacra conversazione, prostrato da cotanta dottrina.

Il tema della mediazione della Chiesa che con i suoi ministri veicola in terra la gloria dei cieli è presente ancora nel Sacramentario di Saint Denis, commissionato a Saint Vaast intorno al 1050 circa[147] (Fig. 112). La composizione è giocata attraverso linee diagonali che dividono l'immagine in parti simmetriche: gli angeli celebrano la gloria eterna di Dio disponendosi proprio lungo le rettrici oblique. Quelli nella parte bassa della composizione adorano la Maestà inquadrata dai due serafini nel registro superiore. Sull'asse verticale della composizione la gloria di Dio e il tempio con dentro l'altare costituiscono le due parti o i due spazi della liturgia: quello celeste e quello terreno. I simboli degli evangelisti ai quattro angoli della cornice sono tanto piccoli da confondersi con le decorazioni, come se dei modelli carolingi non restasse che una traccia remota.

Rispetto alle miniature ottoniane, quelle dello *Speculum Virginum*[148] della Walters Art Gallery di Washington[149] sembrano avvicinarsi in maniera più sensibile alla mistica monastica tardoantica. Anche se sono state realizzate oltre l'XI secolo, queste miniature meritano di essere citate in quanto dimostrano il grado di elaborazione creativa raggiunto in Occidente. "Lo specchio" era costituito dalle Scritture in cui le vergini potevano rimirarsi per diventare spose eterne,

[146] *La France Romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, catalogo della mostra a cura di D. Gaborit-Chopin (Paris, Musée du Louvre, 10 mars-6 juin 2005), Paris 2005, n. 193, pp. 254, p. 255.

[147] *Ivi*, n. 265, pp. 348, Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 9436, f. 15v.

[148] REUDENBACH B., *Bild – Schrift – Ton: Bildfunktionen und Kommunikationsformen im* "Speculum virginum", "Frühmittelalterliche Studien", XXXVII (2004), pp. 25-45; HECK C., *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge: une image de la quête du ciel*, Paris 1997, pp. 70-105; *Speculum Virginum*, a cura di J. Seyfarth, (Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis. V), Turnholti 1990; BERNARDS M., Speculum virginum*: Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter*, (Archiv für Kulturgeschichte: Beihefte. XVI) Köln 1982; GREENHILL E.S., *Die Stellung der Handschrift British Museum Arundel 44 in der Überlieferung des* Speculum Virginum (Mitteilungen des Grabman-Instituts der Universität München. X), Köln 1982; WATSON A., *A manuscript of the Speculum Virginum in the Walters Art Gallery*, "The Journal of the Walters Art Gallery", X (1947), pp. 61-74.

[149] Manoscritto numero 72, XIII secolo.

secondo un tema topico della letteratura monastica. L'autore, *Conradus Monachus Hirsaugiensis* vissuto tra 1070 e 1150, aveva messo a disposizione di suo pugno il corredo illustrativo attraverso cui anche le illetterate potevano comprendere il trattato edificante[150] che circolava nei monasteri femminili. La quadriga celeste al foglio 41r risulta essere una delle miniature più interessanti (Fig. 117). San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista inquadrano la figura della Vergine con il Bambino in una sorta di *Deesis* che trasporta le vergini al Paradiso. Cristo, la Vergine, modello di tutti i puri di cuore, i due Giovanni, sono altrettanti paradigmi delle virtù evangeliche che devono essere oggetto di contemplazione da parte delle monache che vogliano conquistare il regno dei cieli, come le vergini sagge della parabola evangelica[151]. I personaggi miniati hanno sotto i piedi delle ruote stilizzate, come fossero serafini. Qualora avessero imitato perfettamente i loro modelli celesti, le monache avrebbero potuto rendersi partecipi della visione eterna congiungendosi con essa, come gli angeli e come *Conradus*, ritratto al foglio 98r (Fig. 118). Il Cristo Emmanuele in gloria è circondato da molte sante e dalla Vergine in gesto orante, mentre il Monaco sfiora quella visione che appare proprio come lo specchio a mandorla della perfezione celeste.

[150] Si conoscono 21 manoscritti dello *Speculum Virginum*, dialogo tra il maestro *Peregrinus* e un'allieva di nome Teodora, da lui introdotta all'insegnamento mistico teologico. Questo manoscritto venne vergato nella prima metà del XIII secolo e nell'articolo si presentano dodici delle principali miniature dello *Speculum Virginum* realizzate per il manoscritto della Walters art Gallery e per il codice Arundel 44 del British Museum, del XII secolo. Questo per l'affinità riscontrata dall'autore dell'articolo tra i due manoscritti. Il più antico è quello che ha permesso di riconoscere in *Conradus Monachus Hirsaugiensis* (1070-1150 ca.) l'autore del trattato edificante, già illustre nel 1140.

[151] *Matteo*, XXV, 1-13.

Conclusioni

La visione teofanica è probabilmente il tipo iconografico più diffuso nell'alto medioevo. Si tratta della chiave di volta di una sensibilità che rimandava ogni pensiero e ogni attività a un modello celeste, di cui si continuava ad avere esperienza diretta attraverso i santi asceti, la lettura dei libri profetici, del Nuovo Testamento e l'esegesi patristica. Nel mediterraneo altomedievale, dal IV all'XI secolo, le fonti letterarie e i documenti artistici illustrano l'iconografia teofanica principalmente in relazione alla vita monastica e alla liturgia, ma si è visto che la teofania era di grande attualità anche come strumento dogmatico a uso degli iconoduli contro gli iconoclasti. Essa inoltre rivestiva un ruolo cruciale in relazione al potere terreno, in quanto lo investiva dell'autorità necessaria a spartirsi con il clero la gestione delle anime. Tutte queste funzioni differenti, nei differenti contesti, giustificano la varietà delle sue forme. L'iconografia teofanica esprimeva una cultura diffusa negli ambienti ecclesiastici che, se si rifaceva a tradizioni iconografiche precedenti e lontane, veicolate dai manoscritti, contemporaneamente le rinnovava e le trasformava. Non esistono due versioni identiche di teofania, neppure tra le cappelle adiacenti dello stesso monastero di Apa Apollo a Bawit. Questo perché i pittori non si limitavano a copiare dei modelli con sensibilità filologica, ma elaboravano la tradizione con libertà, anche contraddicendo le fonti bibliche nel numero delle ali o delle protomi angeliche. Se di migrazione si può parlare, nel senso che i modelli iconografici venivano copiati da libro a libro senza prestare troppa attenzione al significato trasferito dall'uno all'altro, va sottolineato che le differenti esperienze profetiche di visione non erano percepite come differenti teofanie, ma come le molteplici forme della medesima apparizione metastorica. Nell'iconografia teofanica si mescolavano forme e colori perché quello che contava era creare un'immagine della misteriosa apparizione divina, declinata differentemente al variare dei contesti – liturgico, esegetico, politico o tutti insieme – e dei supporti – monumentale o meno – su cui la teofania veniva di volta in volta ri-dipinta, cioè reinterpretata.

Il tema proposto attraverso questa ricerca è stato proprio il ruolo della tradizione monastica nell'elaborazione e nello sviluppo dell'iconografia teofanica durante l'alto medioevo. Si è individuato e seguito un filo rosso che ha tracciato a sanguigna la sinopia nascosta dietro i documenti dell'arte, cercando di approfondire il loro legame con il contesto culturale e spirituale in cui trovò forma l'iconografia teofanica. Si è tentato dunque di investigare le suggestioni che provengono dalle fonti letterarie "con l'occhio dello storico dell'arte", o, come

suggerito da André Grabar[152], chiedendosi quali fossero gli aspetti della cultura di cui queste opere erano il riflesso e alla quale, a loro volta, contribuivano[153]. Questo presupposto metodologico, sviluppato attorno alla convinzione che la mistica monastica avesse giocato un ruolo non trascurabile nell'elaborazione della *visio Dei*, è stato applicato a partire dai documenti iconografici provenienti dall'Egitto, un'area solo apparentemente periferica dell'impero bizantino, anzi, del mediterraneo. Già Filone di Alessandria era stato testimone della presenza di tradizioni mistiche precristiane in ambiente giudaico egiziano. Queste si rivelano molto vicine a esperienze di conoscenza comuni alla filosofia platonica, ai culti misterici di età ellenistico-romana e quindi alla filosofia neoplatonica. In contesti così articolati spicca la fortuna della tradizione apocalittica, cioè degli apocrifi del Vecchio e del Nuovo Testamento che parlano della rivelazione dei misteri celesti. Si tratta di un complesso di testi derivati dalla tradizione mistica giudaica che i cristiani provenienti dal giudaismo alessandrino avevano tradotto in senso cristiano[154]. Si può dunque parlare di apocalittica giudaico-cristiana alla base della mistica teofanica proprio perché i monaci egiziani, consapevoli delle radici veterotestamentarie e giudaiche del cristianesimo, elaborarono una mistica della contemplazione che coincideva con la visione del carro celeste.

L'immagine di Dio, principio primo della realtà, risiede nel tempio interiore che è l'anima, schiacciata dal corpo che ne tiranneggia i desideri, sviandola dal vero oggetto della contemplazione. Quest'immagine alberga nell'intimo del giusto che può raggiungerla, come fecero i profeti, attraverso il digiuno e la spoliazione dei vincoli corporei, ma anche grazie alla testimonianza di quanti hanno già avuto l'esperienza di annullarsi in essa. La liturgia, poi, costituisce un naturale catalizzatore della visione, perché attraverso di essa il corpo di Cristo entra fisicamente dentro i puri di cuore portandoli a vedere gli angeli che si affollano attorno all'altare.

Secondo la tradizione critica, l'iconografia della maestà divina seduta sul carro traeva origine dall'immagine trionfale elaborata al tempo di Costantino il Grande. Non vi è dubbio che l'arte romana sia un punto di riferimento imprescindibile per l'arte medievale, ma non si può ritenere che fosse un modello di riferimento esclusivo. Se l'arte romana ancora conservata dai sarcofagi e dai monumenti cui guardavano gli artisti occidentali forniva modelli di prima mano da elaborare e rinnovare secondo le nuove esigenze politiche e teologiche, esisteva anche un'altra tradizione, meno evidente, forse, ma altrettanto incisiva. Bisogna infatti risalire alle tradizioni preromane per cogliere a fondo i significati reconditi dell'iconografia

[152] GRABAR A., *L'Anaphore dans l'art de l'Église orthodoxe*, in *Eucharisties d'Orient et d'Occident*, (Lex Orandi. XLVII), Paris 1970, pp. 265-266.
[153] IDEM, *L'art paléochrétien et l'art byzantin. Recueil d'études (1967-1977)*, (Variorum Reprints), Londra 1979, p. VI.
[154] HIMMELFARB M., *Ascent to Heaven*, cit.; GOLITZIN A., *Earthly Angels and Heavenly Men*, cit., pp. 125-153.

medievale. Come si è visto per l'immagine teofanica e per quella dell'aquila, considerare la ricchezza della cultura monastica, erede di secoli di tradizioni orali e scritte, permette di andare veramente a leggere quella traccia sottopelle, difficile e insidiosa, che preserva una ricchezza di significati trascurati dagli studi storico-artistici. Il riferimento, in sede scientifica, a tradizioni differenti chiamate con il nome di orientale e occidentale rende spesso difficile e parziale la comprensione dell'arte, ben più complessa e stratificata. La consapevolezza dell'unicità dell'*ordo monasticus* da parte delle gerarchie ecclesiastiche, benché argomento di ricerca piuttosto recente, basta per aprire a prospettive d'indagine storico-artistica che non si fermino di fronte a confini geografici dettati dalla percezione contemporanea dello spazio distribuito attorno al Mediterraneo. È dunque necessario affrontare il problema della competenza e del rigore scientifico, laddove esso limiti l'utilità di ampliare le prospettive d'indagine iconografica ad ambiti che oltrepassino i confini imposti dalla tradizione scientifica e didattica. Mutando il punto di vista metodologico infatti, l'iconografia teofanica permette di individuare non solo le varianti tra le differenti immagini teofaniche, ma anche inedite analogie, svincolate dalla purezza filologica con cui veniva analizzata tradizionalmente. Si pensi alla funzione ecclesiologica dell'iconografia teofanica, ad esempio. Declinata in maniera sempre nuova da un punto di vista formale, essa costituiva un topos della propaganda clericale e polica, tanto in Oriente, quanto in Occidente. Si pensi poi alla funzione mistica e spirituale della *visio Dei* e della sua raffigurazione, alimentata dagli scritti in copto, greco e latino che hanno elaborato la tradizione patristica e monastica per tutto il periodo preso in considerazione. Non trascurabile, inoltre, la funzione della vista e della visione nella sanzione della liceità del culto e del *ministerium* vescovile.

Studiare il complesso contesto mistico del *milieu* egiziano tardoantico e altomedievale ha permesso di ricomporre un quadro organico in cui i differenti elementi costitutivi l'iconografia teofanica, già riscontrati dalla letteratura scientifica, trovano efficace collocazione. Anche per questo l'Egitto appare come il contesto privilegiato per la ricerca sulle origini dell'iconografia teofanica. Da un lato, infatti, gli studi storico-religiosi sul cristianesimo egiziano e i suoi debiti nei confronti delle tradizioni spirituali coeve sono giunti a un livello tale da riconoscerne le differenti componenti, dando così ragione dei complessi rapporti intrecciati. Dall'altro lato, la ricchezza delle fonti iconografiche e letterarie, che si stringono attorno alla tradizione monastica copta, ne fanno un ambiente utile per verificare suggestioni e debiti dell'arte rispetto a un contesto così articolato. Certo, il paradigma copto non può essere considerato modello di riferimento valido per misurare i processi culturali e le tradizioni iconografiche di altre regioni durante l'altomedioevo; tuttavia, è possibile verificare come in esso si raccolsero riferimenti culturali tradizionalmente vertenti attorno ai modelli assoluti dell'ascesi

monastica: sant'Antonio, Macario, Atanasio[155], i Padri del deserto, così come Basilio di Cesarea, che costituivano altrettanti maestri di ascesi per i Padri cappadoci e per i monaci occidentali.

La liturgia si configura, in questo quadro, come un pilastro centrale. Essa non rappresenta solo la matrice conservativa che faceva sì che l'iconografia absidale si mantenesse con elementi simili nell'Egitto del VI secolo come nella Cappadocia dell'XI. Essa permette anche di verificare il rapporto privilegiato tra cielo e terra, rapporto di cui si facevano garanti quei ministri che riportavano nello spazio sacro dell'*Ecclesia* quanto da loro stessi esperito dei misteri celesti. La liturgia basiliana e le omelie copte del IV e dell'XI secolo evocano le schiere angeliche, e lo fanno rispettando quella sintonia perfetta tra movimento verticale verso la gloria di Dio e movimento orizzontale verso l'abside dipinta che costituiva la formula mistica ed ecclesiologica, insieme, della compartecipazione terrena alla celebrazione di Dio. Allo stesso modo in cui, nello spazio fisico della chiesa si consumava una compartecipazione angelica alla liturgia terrena[156].

I principi estetici che sottendevano a tale centralità della contemplazione a partire dal III secolo dopo Cristo sono stati analizzati da André Grabar attraverso tutto il percorso della sua produzione scientifica[157]. "Scartare il peso, il volume, la terza dimensione, l'accidentale, e aiutare così lo spettatore a staccarsi dal sensibile"[158] conduceva a un'arte in cui il rapporto tra stile e composizione era tutto giocato in funzione della rappresentazione della *visio Dei* o dei testimoni della rivelazione divina. Martiri, santi, monaci, sono tutti "epopti, veggenti, sia perché hanno beneficiato di una teofania prima di morire, sia perché ora godono della teofania perenne in paradiso" [159]. La frontalità dell'orante si spiega dunque come la celebrazione dell'esperienza mistica di chi vede Dio e ne ode la voce quando è ancora in corpo, durante il rapimento estatico, e quando ha già conquistato la visione perpetua di Dio promessa alle anime dei puri di cuore. Gregorio Nazianzeno ricordava di Basilio Magno che talvolta pregava "senza un movimento del corpo, degli occhi, del pensiero, [...] eretto come una stele in onore a Dio e

[155] GREGORIUS NAZIANZENUS, *Orationes*, XXI, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, cit., pp. 509-545, in cui l'Autore tesse un elogio in onore di Atanasio, primo vescovo di Alessandria, degno successore dell'evangelista Marco.

[156] Nella *Mystagogia*, Massimo il Confessore (580-655) aveva sviluppato l'idea del corpo della Chiesa come corpo di Cristo, riferendo di ogni sua parte come di un luogo della manifestazione del Creatore ed elaborando alcuni concetti del neoplatonismo in funzione della percezione monastica dello spazio sacro e dell'agire divino in esso: MUELLER-JOURDAIN P., *La Typologie spatio-temporelle de l'Ecclesia byzantine. La Mystagogie de Maxime le Confesseur dans la culture philosophique de l'Antiquité tardive*, (Supplements to Vigiliae Christianae. Formerly Philosophia Patrum. Text and Studies of Early Christian Life and Language. LXXIV), Leiden-Boston 2005.

[157] MUZJ M.G., *Visione e presenza*, cit.

[158] GRABAR A., *La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age*, Actes du VI[e] Congrès International d'Études Byzantines (Paris, 27 juillet-2 août 1948), 2 voll., Paris 1951, I, pp. 127-143.

[159] MUZJ M.G., *Visione e presenza*, cit., pp. 169-170.

dell'altare"[160]. Tuttavia, l'arte ascetica e ieratica connessa a una tale sensibilità non descrive se non in maniera parziale l'arte monastica nel suo insieme. Anzi, l'arte monastica non esiste se non come pregiudizio storiografico di matrice romantica, vertente su un complesso di documenti talvolta in aperta contraddizione rispetto a un presunto stile statico e ieratico. È risultato infatti necessario dare ragione alla varietà stilistica delle testimonianze artistiche, per riconoscere la complessità di un contesto, quello monastico appunto, sensibile anche all'efficacia e al prestigio della plastica e sensuale tradizione ellenistica.

Per la stessa ragione per cui si vuole riconoscere, in questa ricerca, il contributo dato all'iconografia da una complessa realtà spirituale, è necessario ribadire, con le parole di Grabar, che non si possa più considerare l'arte bizantina come un'arte a dittico[161] in cui la tradizione ellenistica e quella ascetica costituiscano linguaggi incomunicanti, come altrettante espressioni di ambienti chiusi secondo lo schematismo pregiudiziale di arte monastica=stile rozzo, arte costantinopolitana=elegante eredità della tradizione ellenistica. Come osservato anche da Cyril Mango, tra l'istituzione monastica e il cosiddetto stile monastico "non c'è alcuna relazione che possa essere osservata partendo dai dati dell'archeologia"[162]. Ogni documento proveniente dal contesto monastico merita dunque di essere analizzato per fare luce sulla complessità dei gusti rivelati. Basta osservare gli affreschi di Deir el Sourian, oppure le più antiche icone del Sinai per vedere quale fosse il prestigio esercitato dalla tradizione ellenistica anche in ambiente monastico.

Il contesto in cui venne elaborata l'iconografia teofanica bizantina era dunque un contesto ricco di componenti differenti legate dal primato dell'esperienza della vista e della contemplazione della gloria cui il mistico rivolgeva tutto se stesso.

Con maggiore o minore adesione rispetto ai modelli della tradizione, erano i miniatori a conservare la memoria dell'iconografia teofanica, e lo facevano nella maniera che si confaceva alle loro esigenze e alla loro sensibilità. Nei manoscritti occidentali andavano scomparendo quegli elementi fortemente legati alla tradizione apocalittica giudaico-cristiana, come le ruote di Ezechiele, invocate nella preghiera liturgica assieme al tetramorfo, tradotto successivamente nei simboli degli evangelisti. Ma cosa era stato trasmesso all'Occidente della tradizione apocalittica alla base dell'ascesi monastica orientale? E quale influenza aveva esercitato questa tradizione sull'iconografia?

[160] GREGORIUS NAZIANZENUS, *Funebris oratio in laudem Basilii Magni Caesareae in Cappadocia episcopi, Oratio* XLIII, 52, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, cit., pp. 1084-1085.

[161] GRABAR A., *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age* (Collège de France. Fondation Gustave Schlumberger pour les études byzantines), 2 voll., Paris 1968, II, pp. 629-630. Si tratta di una raccolta quasi completa degli articoli di Grabar pubblicati dal 1917 al 1967, compresi quelli in Bulgaro e Russo tradotti in francese.

[162] MANGO C., *Lo stile cosiddetto monastico*, cit., p. 54.

Sembra che, nonostante i contatti con i monaci orientali, l'Occidente mantenesse nei loro confronti un distacco ribadito a livello iconografico. Esso, infatti, aveva elaborato nuove formule dell'immagine teofanica, fortemente legate all'interpretazione ecclesiologica e propagandistica. La fortuna dell'iconografia teofanica in Occidente è forse proprio quella di essersi imposta per la semplicità e l'efficacia del Cristo in mandorla. Quest'immagine di Dio, una sorta di "grado zero" dell'iconografia, era oggetto di contemplazione, come quella orientale, ma questa contemplazione era intesa in senso più pragmatico, come se in essa fossero dischiusi misteri sondabili con la mente, in una sorta di allegoria della maestà celeste. Ad essa faceva appello quel *Conradus Monachus Hirsaugiensis* vissuto tra 1070 e 1150, spiegando quale fosse lo specchio delle virtù, lo *Speculum Virginum*, attraverso il quale le monache dovevano misurarsi per raggiungere la perfezione delle spose di Cristo, collocandosi in continuità con una lunga tradizione di letteratura edificante.

I rapporti tra le sponde opposte del Mediterraneo intrecciarono indubbiamente relazioni complesse di scambi e suggestioni sulle quali agiva il filtro delle differenti eredità culturali che gli interlocutori portavano con sé in Terra Santa, come nei monasteri del Sacro Romano Impero. Non esistono pertanto due documenti identici di iconografia teofanica nel mediterraneo altomedievale, ma solamente altrettante forme che rispecchiano semmai la cultura e l'autonomia creativa dei differenti artisti. Ciò non significa che l'assunto iniziale, quello di essere partiti dall'Egitto copto per studiare l'iconografia teofanica, perda di significato. Anzi. L'iconografia teofanica delle absidi di Bawit e Saqqara dà la temperatura di una tradizione mistica diffusa nell'Oriente bizantino con cui il monachesimo occidentale aveva continuato a interloquire per tutto il medioevo. Tuttavia, riuscire a individuare precisi modelli di diffusione o linee di sviluppo dell'iconografia teofanica da Est verso Ovest significherebbe contemporaneamente negare quella complessità e quella varietà di forme che corrispondevano esse stesse all'unico modo possibile della diffusione. Se per comprendere in quale misura sia possibile parlare di arte monastica è necessario farlo partendo dal presupposto che l'arte monastica non esista, lo stesso metodo va utilizzato per andare a fondo nelle origini e nello sviluppo dell'iconografia teofanica in relazione alla letteratura monastica. Ogni documento iconografico è punto d'incontro di una serie di tradizioni e di suggestioni che vanno il più possibile scandagliate per tentare di rivelare la complessa trama di riferimenti mistici, dottrinali, cultuali, quel disegno dai tratti incerti che si nasconde dietro lo strato di pigmento. In questa ricerca si è cercato di investigarne la "sinopia mistica": quella tradizione monastica che probabilmente costituiva una significativa parte della densa quanto sfuggente spiritualità alla base dell'iconografia teofanica.

Testi

Si propone una selezione di testi scelti sulla base della loro relazione con il tema della contemplazione e dell'iconografia teofanica. Privi di esaustività, essi costituiscono comunque un utile repertorio di fonti in ordine cronologico, attraverso cui orientarsi nella ricca letteratura mistica medievale. Sono stati forniti i riferimenti bibliografici necessari per procurare delle traduzioni in lingue moderne dei testi in greco e latino, mentre quelli in copto e siriaco sono stati trascritti secondo le versioni disponibili. Le cifre arabe che precedono ciascuna fonte indicano il numero con cui sono stati citati anche nei capitoli precedenti, cui si rimanda per l'approfondimento necessario. Benché ciascuna fonte vada intesa come complemento alle riflessioni sviluppate nel testo, sono stati forniti brevi inquadramenti storici e riassunti in modo tale da favorirne anche una fruizione autonoma.

1. Ireneo di Lione (Asia Minore, 130-Lione, 200 ca.)

IRENAEUS EPISCOPUS LUGDUNENSIS, *Adversus Haereses*, III, 11, 8, in *Irénée de Lyon, Contre les Hérésies III*, a cura di P.L. Doutrelaou et P.A. Rousseau (Sources Chrétiennes. CCXI), Paris 1974, pp. 160-165.

Greco di nascita, Ireneo di Lione nacque intorno al 130 dopo Cristo a Smirne, dove ricevette una formazione filosofica e teologica. Nell'*Adversus haereses*, testo polemico contro l'eresia gnostica, il futuro vescovo di Lione (la carica è documentata dal 177, un ventennio prima della morte, avvenuta nel 200 circa) parla dell'immagine del "Verbo, artigiano dell'universo, che siede sui cherubini". La perfezione della Maestà divina è basata su un ritmo di quaternari cui hanno fatto riferimento molti esegeti successivi[1]: quattro sono i Vangeli, le parti del mondo, le protomi dei cherubini, ciascuna con una precisa simbologia.

"Neque autem plura numero quam haec sunt neque rursus pauciora capit esse euangelia. Quoniam enim quattuor regiones mundi sunt in quo sumus et quattuor principales spiritus et disseminata est Ecclesia super omnem terram, columna autem et

[1] RAINI M., *La visione di Ez.1 nelle Figurae di Gioacchino da Fiore*, in "Florensia, bollettino internazionale di studi gioachimiti", 16/17, anno XVI-XVII (2002-2003), pp. 25-54, ha indicato la fortuna letteraria dei quaternari di Ireneo di Lione.

firmamentum Ecclesiae est Euangelium et Spiritus uitae, consequens est quattuor habere eam columnas undique flantes incorruptibilitatem et uiuificantes homines. Ex quibus manifestum est quoniam qui est omnium Artifex Verbum qui sedit super Cherubim et continet omnia, declaratus hominibus dedit nobis quadriforme Euangelium, quod uno Spiritu continetur. Quemadmodum et Dauid postulans eius aduentum ait: Qui sedes super Cherubim, apparet. Etenim Cherubim quadriformia et formae ipsorum imagines sunt dispositionis Filii Dei. Primum enim animal, inquit, simile leoni, efficabile eius et principale et regale significans; secundum uero simile uitulo, sacrificalem et sacerdotalem ordinationem significans; tertium uero habentem faciem quasi humanam, eumqui est secundum hominem aduentum eius manifeste describens; quartum uero similem aquilae uolanti, Spiritu in Ecclesiam aduolantis gratiam manifestans".

2. Tertulliano (Cartagine, 155-220 ca.)

TERTULLIANUS, *De anima*, IX, 4, in *Tertulliano, L'anima*, a cura di M. Menghi, (Letteratura universale Marsilio), Venezia 1988, pp. 59-61.
Nato da una famiglia pagana, Tertulliano ricevette una formazione retorica tradizionale, quindi si convertì alla fede cristiana, probabilmente alla fine del II secolo, aderendo, all'inizio del III, allo scisma montanista. I suo scritti abbracciarono questioni apologetiche, morali e dogmatiche. Tra di essi, viene qui citato il *De anima*, poiché testimonia l'esperienza estatica in una donna comune, dotata di carismi profetici.

"Est hodie soror apud nos revelationum charismata sortita, quas in ecclesia inter dominica sollemnia per ecstasin in spiritu patitur; conversatur cum angelis, aliquando etiam cum domino, et videt et audit sacramenta et quorundam corda dinoscit et medicinas desiderantibus sumit. Iamvero prout scripturae leguntur aut psalmi canuntur aut allocutiones proferuntur aut petitiones delegantur, ita inde materiae visionibus subministrantur. Forte nescio quid de anima disserueramus, cum ea soror in spiritu esset. Post transacta sollemnia dimissa plebe, quo usu solet nobis renuntiare quae viderit (nam et diligentissime digeruntur, ut etiam probentur), 'inter cetera', inquit, 'ostensa est mihi anima corporaliter, et spiritus videbatur, sed non inanis et vacuae qualitatis, immo quae etiam teneri repromitteret, tenera et lucida et aerii coloris, et forma per omnia humana. Hoc visio'. Et deus testis et apostolus charismatum in ecclesia futurorum idoneus sponsor; tunc et si res ipsa de singulis persuaserit, credas".

3. Origene (Alessandria 185-Tiro 251)

ORIGENES[2], *Homiliae in Ezechielem prophetam*, XI, 3; XIII, 2, in *Origène. Homélies sur Ézéchiel*, a cura di M. Borret, (Sources Chrétiennes. CCCLII), Paris 1989.

Teologo ed esegeta greco, responsabile del *Didascaleion* di Alessandria, entrò in conflitto con il Vescovo dovendosi rifugiare a Cesarea, in Palestina, intorno al 230. Gli studiosi concordano nel ritenere che le sue *Omelie* siano state pronunciate proprio a Cesarea, durante il quinto decennio del III secolo, come parrebbe confermato dall'*Historia*

[2] Per la traduzione italiana dei brani citati si rimanda a: *Origene, Omelie su Ezechiele*, a cura di A. Normando, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. LXVII), Roma 1987, che manca purtroppo del testo latino a fronte.

Ecclesiastica VI, 36, 1 di Eusebio di Cesarea[3]. Secondo la tradizione fu uno scrittore decisamente prolifico e influente, ma durante il II Concilio di Costantinopoli (553), presieduto dall'imperatore Giustiniano, venne dichiarato eretico, cosa che portò alla distruzione di gran parte dei suoi scritti. Si citano qui alcuni frammenti interessanti ai fini della comprensione dell'esegesi intorno alla figura dell'aquila e all'aspirazione di giungere alla somiglianza con Dio, attraverso la visione di ciò che non si percepisce con gli occhi di carne, ma con quelli interiori.

Omelia XI, 3[4]:

"Ac primum quidem videndum quare Nabuchodonosor et Pharao aquilae dicantur. [...] . In lege inter *immunda animalia* posita est *aquila*, quare et iustus *dives* effectus *praeparat sibi alas aquilae, ut possit converti in domum principis sui?* Quare etiam repromissio quaedam est apud Isaiam prophetam dicentem: *Iusti accipient pennas ut aquilae, current et non lavorabunt, gradientur et non esurient?* Si enim immunda est aquila, non oportet nos pennas accipere ut aquilam cum iusti fuerimus, neque cum divitiae nobis creverint oportet praeparare nos nobis pennas aquilae.

Cum primum respondendum est quaedam nomina animalium in Scriptura in utroque genere, id est malo ac bono posita.

Quomodo ergo deo dicitur et in malam partem et in bonam, non est incongruum etiam aquilam in utramque partem accipi. Et, ut ego auspicor, non est iustus aquila, sed quasi aquila; aemulatur quippe aquilam. [...] Utile est imaginem aquilae sectari.

[...] Si autem Sermo Dei Scripturas diligenter excutiens et Spiritus de quo scriptum est: *Spiritus omnia scrutatur, etiam alta Dei*, in alicuius animam venerit, manifestissime ostendet de Scripturis et aquilam et leonem in parte mundorum animalium posita, *Cherubim* Dei *habere faciem hominis et faciem leonis a dextris quattuor partium et faciem vituli et faciem aquilae a sinistris quattuor partium* et haec quae in Cherubim videntur, id est aquila et leo munda sunt; nihil quippe immundum est in curru Dei".

Omelia XIII, 2[5]:

"Volo nosse quid fuerit ut signaculum similitudinis nuncupatus sit. Cum profeceris, accepisti signaculum, quondam Deus vere huius est Pater quem *signavit* et misit, et ideo semper credentes signantur a Domino. Iam autem et in comune proverbium venit, ut dicamus: ille et ille non accepit signaculum, ille et ille signaculum habet. Quis habet signaculum ? Ille quem signavit Deus. Audebo aliquid dicere, quia signaculo isto ille signatus est qui baptizat in Spiritu sancto et igne, ille qui largitur *imaginem caelestis*, qui format te ad superiora ut ultra non *portes imaginem terrestris*".

Homilia XV in Genesim, in *Patrologia Graeca*, XII, col. 246:

"Atque utinam et nobis injiciat Dominus Jesus manus suas super oculos, ut incipiamus et nos respicere non ea quae videntur, sed quae non videntur; et aperiat nobis illos oculos, qui non intuentur praesentia, sed futura, et revelet nobis cordis aspectum, quo Deus videtur in spiritu".

[3] *Origène. Homélies sur Ézéchiel*, cit., p. 7.
[4] *Ivi*, pp. 180-183.
[5] *Ivi*, pp. 202-209, in modo particolare p. 205 dove Tertulliano parla del "sigillo di somiglianza".

4. *Il Fisiologo* (Alessandria d'Egitto, II/V secolo d.C.)

Phisiologus, VI, 2, in *Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon (Piccola Biblioteca Adelphi. XXII), Milano 2002 (I[a] edizione: Milano 1975), pp. 44-45.

Trattato che ebbe una grandissima fortuna in Occidente attraverso i bestiari medievali, il *Phisiologus* venne composto probabilmente ad Alessandria d'Egitto, in ambiente gnostico, da un ignoto autore vissuto tra II e V secolo dopo Cristo. Il paragrafo sull'aquila, qui riportato, è cruciale per la comprensione del ruolo dell'"uccello divino" nell'iconografia medievale, in modo particolare per l'abilità del rapace di volare più in alto di qualunque altro animale, tenendo gli occhi fissi nel sole. Proprio questo carisma ne fece un efficace simbolo della contemplazione mistica.

Περὶ ἀετοῦ.
Ὁ μὲν Δαυὶδ λέγει· «ἀνακαινισθήσαι ὡς ἀετοῦ ἡ νεότης σου».
Ὁ Φυσιολόγος ἔλεξε περὶ ἀετοῦ ὅτι ὅταν γηράσῃ, βαρύνονται αὐτοῦ οἱ ὀφθαλμοὶ καὶ αἱ πτέρυγες καὶ ἀμβλυωπεῖ. τί οὖν ποιεῖ;
ζητεῖ πηγὴν ὕδατος καθαράν, καὶ ἀνίπταται εἰς τὸν αἰθέρα τοῦ ἡλίου, καὶ καίει τὰς πτέρυγας αὐτοῦ τὰς παλαιὰς καὶ τὴν ἀμαυρίαν τῶν ὀφθαλμῶν αὐτοῦ, καὶ καταβαίνει ἐπὶ τὴν πηγήν, καὶ βαπτίζεται τρίς, καὶ ἀνακαινίζεται, καὶ νέος γίνεται.
Τοῦ τον οὖν τὸν τρόπον καὶ σύ, ὦ ἄνθροπε, εἰ το τοῦ παλαιοῦ ἀνθρώπου ἔχεις ἔνδυνα καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ τῆς καρδίας σου ἀμβλυωποῦσι, ζήτησον τὴν νοερὰν πηγήν, τὸν τοῦ Θεοῦ λόγον, τὸν λέγοντα· «ἐμὲ ἐγκατέλιπον, πηγὴν ὕδατος ζῶντος», καὶ ἀνίπτασο εἰς τὸ ὕψωμα τοῦ ἡλίου τῆς δικαιοσύνης Ἰησοῦ Χριστοῦ, καὶ ἀπόδυσαι τὸν παλαιὸν ἄνθρωπον σὺν ταῖς πράξεσιν αὐτοῦ, καὶ βάπτισαι τρὶς ἐν τῇ ἀεννάῳ πηγῇ, εἰς τὸ ὄνομα τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ ἁγίου Πνεύματος· καὶ ἀπόδυσαι τὸν παλαιὸν ἄνθρωπον, τουτέστι τὸ παλαιὸν ἔνδυνα τοῦ διαβόλου, καὶ ἔνδυσαι τὸν νέον τόν κατὰ Θεὸν κτισθέντα, καὶ πληρωθήσεται καὶ ἐν σοὶ ἡ προφητεία Δαυίδ· «ἀνακαινισθήσαι ὡς ἀετοῦ ἡ νεότης σου».

5. Plotino (Licopoli, 205-270)

PLOTINUS, *Enneades*, VI, 9, 11 (1-34); I, 6, 8, (24-28), in *Plotino, Enneadi*, a cura di R. Radice, (I Meridiani. Classici dello Spirito), Milano 2002.

Il filosofo egiziano erede di Platone fu uno dei più influenti pensatori cui si ispirarono mistici ebrei, cristiani, gnostici e musulmani. Nei due brani delle *Enneadi* qui citati integralmente egli parlava del tema della contemplazione e della preghiera solitaria, ovvero, "da soli a Solo" (μόνους πρὸς μόνον). Inoltre, egli indicava come per compiere il viaggio verso la patria da cui tutti discendono non servissero i piedi, ma andasse piuttosto utilizzato lo sguardo interiore.

Enneade, VI, 9, 11 (1-34)[6]:

Τοῦτο δὴ ἐθέλον δηλοῦν τὸ τῶν μυστηρίων τῶνδε ἐπίταγμα, τὸ μὴ ἐκφέρειν εἰς μὴ μεμυημένους, ὡς οὐκ ἔκφορον ἐκεῖνο ὄν, ἀπεῖπε δηλοῦν πρὸς ἄλλον τὸ θεῖον, ὅτῳ μὴ καὶ αὐτῷ ἰδεῖν ἐυτύχηται. ἐπεὶ τοίνυν δύο οὐκ ἦν, ἀλλ' ἓν αὐτὸς ὁ ἰδὼν πρὸς τὸ ἑωραμένον, ὡς ἂν μὴ ἑωραμένον, ἀλλ' ἡνωμένον, ὃς ἐγένετο ὅτε ἐκείνῳ ἐμίγνυτο εἰμεμνῷτο, ἔχοι ἂν παρ' ἑαυτῷ ἐκεινου εἰκόνα. ἦν δὲ ἓν καὶ αὐτὸς διαφορὰν ἐν αὐτῷ οὐδεμίαν πρὸς ἑαυτὸν ἔχων οὔτε κατὰ ἄλλα – οὐ γὰρ τι ἐκινεῖτο παρ' αὐτῷ, οὐ θυμός, οὐκ ἐπιθυμία ἄλλου παρῆν αὐτῷ ἀναβεβηκότι – ἀλλ' οὐδὲ λόγος οὐδέ τις νόεσις οὐδ' ὅλως αὐτός, εἰ δεῖ καὶτοῦτο λέγειν. ἀλλ' ὥσπερ ἁρπασθεὶς ἢ ἐνθουσιάσαι ἡσυχῇ ἐν ἐρήμῳ καὶ καταστάσει γεγένηται ἀτρεμεῖ, τῇ αὐτοῦ οὐσίᾳ οὐδαμῇ ἀποκλίνων οὐδὲ περὶ αὐτὸν στρεφόμενος, ἑστὼν πάντη καὶ οἷον στάσις γενόμενος. οὐδὲ τῶν καλῶν, ἀλλὰ καὶ τὸ καλὸν ἤδη ὑπερθέων, ὑπερβὰς ἤδη καὶ τὸν τῶν ἀρετῶν χορόν, ὥσπερ τις εἰς τὸ ἔισω τοῦ ἀδύτου εἰσδὺς εἰς τοὐπίσω καταλιπὼν τὰ ἐν τῷ νεῷ ἀγάλματα, ἃ ἐξελθόντι τοῦ ἀδύτου πάλιν γίνεται πρῶτα μετὰ τὸ ἔνδον θέαμα καὶ τὴν ἐκεῖ συνουσίαν πρὸς οὐκ ἄγαλμα γίνεται πρῶτα μετὰ τὸ ἔνδον θέαμα καὶ τὴν ἐκεῖ συνουσίαν πρὸς οὐκ ἄγαλμα γίνεται δεύτερα θεάματα. τὸ δε ἴσως ἢ οὐ θέαμα, ἀλλὰ αὐτό· ἃ δὴ γίγνεται δεύτερα θεάματα. τὸ δε ἴσως ἢ οὐ οὐδὲ εἰκόνα, ἀλλὰ ἄλλος τρόπος τοῦ ἰδεῖν, ἔκστασις καὶ ἁπλωσις καὶ ἐπίδοσις αὐτοῦ καὶ ἔφεσις πρὸς ἀφὴν καὶ στάσις καὶ περινόησις πρὸς ἐφαρμογήν, εἴπερ τις τὸ ἐν τῷ ἀδυτῷ θεάσεται. εἰ δ' ἄλλως βλέποι, οὐδὲν αὐτῷ πάρεστι. ταῦτα μὲν οὖν μιμήματα· καὶ τοῖς οὖν σοφοῖς τῶν προφητῶν αἰνίττεται, ὅπως θεὸς ἐκεῖνος ὁρᾶται· σοφὸς δὲ ἱερεὺς τὸ αἴνιγμα συνιεὶς ἀληθινὴν ἂν ποιοῖτο ἐκεῖ γενόμενος τοῦ ἀδύτου τὴν θέαν. καὶ μὴ γενόμενος δὲ τὸ ἄδυτον τοῦτο ἀόρατόν τι χρῆμα νομίσας καὶ πηγὴν καὶ ἀρχήν, εἰδήσει ὡς ἀρχῇ ἀρχὴν ὁρᾷ καὶ συγγίνεται [καὶ] τῷ ὁμοίῳ τὸ ὅμοιον.

Enneade, I, 6, 8, (24-28)[7]:

Τί οὖν ἐκείνη ἡ ἔνδον βλέπει; ἄρτι μὲν ἐγειρομένη οὐ πάνυ τὰ λαμπὰ δύναται βλέπειν. ἐθιστέον οὖν τὴς ψυχὴν αὐτὴν πρῶτον μεὶ τὰ καλὰ βλέπειν ἐπιτηδεύματα· εἶτα ἔργα καλὰ, οὐχ ὅσα αἱ τέχναι ἐργάζονται, ἀλλ' ὅσα οἱ ἄνδρες οἱ λεγόμενοι ἀγαθοί· εἶτα ψυχὴν ἴδε τῶν τὰ ἔργα τὰ καλὰ ἐργαζομένων. πῶς ἂν οὖν ἴδοις ψυχὴν ἀγαθὴν οἷον τὸ κάλλος ἔκει; ἄναγε ἐπὶ σαυτὸν καὶ ἴδε· κἂν μήπω σαυτὸν ἴδῃς καλόν, οἷα ποιητὴς ἀγάλματος, ὃ δεῖ καλὸν γενέσθαι, τὸ μὲν ἀφαιρεῖ, τὸ δὲ λεῖον, τὸ δὲ καθαρὸν ἐποίησεν, ἕως ἔδειξε καλὸν ἐπὶ τῷ ἀγάλματι πρόσωπον, οὕτω καὶ σὺ ἀφαίρει ὅσα περιττὰ καὶ ἀπεύθυνε ὅσα σκολιά, ὅσα σκοτεινὰ καθαίρων ἐργάζου εἶναι λαμπὰ καὶ μὴ παύσῃ τεκταίνων τὸ σὸν ἄγαλμα, ἕως ἂν ἐκλάμψειέ σοι τῆς ἀρετῆς ἡ θεοειδὴς ἀγλαία, ἕως ἂν ἴδῃς σωφροσύην ἐν ἁγνῷ βεβῶσαν βάθρῳ. εἰ γέγονας τοῦτο καὶ εἶδες αὐτὸ καὶ σαυτῷ καθαρὸς συνεγένου οὐδὲν ἔχων ἐμπόδιον τὸ εἷς οὕτω γενέσθαι οὐδὲ σύν αὐτῷ ἄλλο τι ἐντὸς μεμιγμένον ἔχων, ἀλλ' ὅλος αὐτὸς φῶς ἀληθινὸν μόνον οὐ μεγέθει μεμετρημένον οὐδὲ σχήματι εἰς ἐλάττωσιν περιγραφὲν οὐδ'αὖ εἰς μέγεθος δι' ἀπειδίας αὐξηθέν, ἀλλ' ἀμέτρητον πανταχοῦ, ὡς ἂν μεῖζον παντὸς μέτρου καὶ παντὸς κρεῖσσον ποσοῦ· εἰ τοῦτο γενόμενον σαυτὸν ἴδοις, ὄψις ἤδη γενόμενος θαρσήσας περὶ σαυτῷ καὶ ἐνταῦτα ἤδη ἀναβεβηκὼς μηκέτι τοῦ δεικνύντος δεηθεὶς ἀτενίσας

[6] *Plotino, Enneadi*, cit., pp. 1968-1971; si rimanda anche al capitolo V, 1, 6, (12-16), *Ivi*, pp. 1180-81: "Poiché dio sta presso di sé, come all'interno del tempio, immobile al di sopra di tutto, colui che contempla deve fissare il suo sguardo su quelle immagini che stanno quasi all'esterno del tempio e soprattutto a quell'immagine che compare per prima e che significa questo".
[7] *Ivi*, pp. 198-199.

ἴδε· οὗτος γὰρ μόνος ὁ ὀφθαλμὸς τὸ μέγα κάλλος βλέπει. [...]
τὸ γὰρ ὁρῶνπρὸς τὸ ὁρώμενον συγγενὲς καὶ ὅμοιον ποιησάμενον δεῖ ἐπιβάλλειν τῇ θέᾳ. οὐ γὰρ ἂν πώποτε εἶδεν ὀφθαλμὸς ἥλιον ἡλιοειδὴς μὴ γεγενημένος, οὐδὲ τὸ καλὸν ἂν ἴδοι ψυχὴ μὴ καλὴ γενομένη. Γενέσθω δὴ πρῶτον θεοειδὴς πᾶς καὶ καλὸς πᾶς, εἰ μέλλει θεάσασθαι θεόν τε καὶ καλόν.

6. Scritti gnostici (III sec.)

Ecrits Gnostiques, Codex de Berlin, a cura di M. Tardieu, (Sources Gnostiques et Manichéennes. I), Paris 1984, pp. 144-145 e pp. 325-326.

Si tratta di testi copti molto complessi da un punto di vista interpretativo e storico. Il linguaggio oracolare era rivolto agli adepti e le interpolazioni successive lo hanno reso ancora più problematico. Va tuttavia ribadito il loro ruolo di testimoni di una cosmologia molto prossima a quella ebraica e cristiana, in secoli in cui il sincretismo religioso costituiva la complessità e la ricchezza della cultura.

Libro dei segreti di Giovanni, LXIII, II, (23, 24; 35):

"En vertu de la prénotion de la souveraineté d'en-haut et par son entremise, ils [Adamo ed Eva] goûtèrent la connaissance parfaite".

"J'apparus, moi, sous la forme d'un aigle sur l'arbre de la connaissance[8], c'est-a-dire l'Intelligence-lumière, toute pure, venue de la prénotion, pour les instruire et les éveiller de la profondeur du sommeil. Car ils étaient, eux deux, en proie à la déchéance, et ils surent leur nudité.

7. Atanasio di Alessandria (296-373 ca.)

ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Omelie copte, scelte e tradotte con una introduzione sulla letteratura copta*, a cura di T. Orlandi, (Corona Patrum, collezione di testi patristici greci, latini e orientali), Torino 1981.

Vescovo di Alessandria dal 328, Atanasio partecipò al concilio di Nicea e divenne una figura centrale nella letteratura copta per via dei suoi rapporti con Pacomio e con il monachesimo. A causa delle persecuzioni e degli esili che dovette affrontare incarnò il paradigma del martire confessore della chiesa copta. Era soprannominato *Christophoros* nei testi lui attribuiti nel ciclo atanasiano[9]. I brani citati dimostrano l'elaborazione dei topoi agiografici che caratterizzarono la tradizione mistica copta di età medievale. Attorno a essi, inoltre, si costituì l'immagine dell'Egitto come il luogo di origine dei modelli mistici per tutto l'*ordo monasticus* occidentale e orientale.

[8] Nel paragrafo XXXIV della medesima raccolta compare l'utilizzo della figura dell'aquila non come immagine di Cristo, ma dell'arcangelo Gabriele, potenza angelica celebrata il quarto giorno della settimana (Iaō), secondo la cosmologia gnostica (Tardieu, *Écrits Gnostiques*, cit., pp. 287-288), che si rifaceva ai formulari e alle tavole magiche già in possesso degli astrologi ermetici, mentre gli animali "désignent par dérision les multiples aspects d'un démiurge qu'on associe aux cultes égyptiens". L'autore sottolineava, inoltre, che la figura di Cristo come aquila si ritrovava nei Vangeli Apocrifi.

[9] *Omelie copte*, cit., p. 48, nell'introduzione all'*Esegesi di Luca* XI, 5-10. Lo stesso attributo divino era rivolto a Pacomio, *Theophoros*, nel racconto del miracolo da lui testimoniato: *Ivi*, p. 53.

Esegesi di Luca, XXIX[10]:

"Quei santi monaci sono degli uomini tali, che nessun uomo macchiato di qualsiasi peccato può salire all'altare, senza che lo riconoscano figlio dello Spirito Santo che abita in loro. Io vidi d'altra parte che se alcuni dei suoi figli, in quel luogo, avevano intenzione di commettere un peccato, soleva l'uomo di Dio Pacomio saperlo prima che commettessero quell'azione, e allora toglieva loro l'abito e li faceva estranei alla schiera dei monaci con ignominia. Voi vedete, o miei cari, che chi dona il suo cuore a Dio, diventa tutt'uno con lo Spirito Santo. E noi, da parte nostra, cerchiamo di emulare quegli uomini santi, e togliamoci di dosso ogni negligenza che è in noi.

Per la festa di Michele[11], incipit:

"Discorso fatto dall'uomo che veramente riveste Cristo, dal figlio degli apostoli, apa Atanasio arcivescovo di Alessandria[12].

XVII. Accadde che, dopo che avemmo fatto la *synaxis* serale per la festa del santo arcangelo Michele, facemmo delle benedizioni e "delle salmodie e delle odi spirituali"[13] riuniti tutti insieme fino al mattino. E dopo che giungemmo al momento di offrire il pane sull'altare santo, io Atanasio feci la preparazione per compiere l'offerta santa. Ma il santo apa Pacomio si ritirò lontano da solo in un angolo, dentro l'altare, e aperse le sue mani in fuori al modo della croce, e pregò colui che amava, il Cristo. Infatti non era stato ordinato presbitero, l'archimandrita santo padre mio Pacomio, in modo da poter stare presso il santo altare; poiché non è lecito a nessun ordine ecclesiastico stare presso il sacerdote, mentre egli compie l'offerta, o camminargli appresso, se non ai presbiteri ed ai diaconi che stanno presso l'altare ed aspergono acqua sul corpo santo dell'immacolato Cristo. XVIII. Perciò io ordino a voi, presbiteri e diaconi, che nessuno dei laici si accosti all'altare, mentre il presbitero porta l'offerta santa. Poiché il figlio di Dio che vive e le [†] schiere incorporee che hanno la potenza, e sono terribili, vengono al di sopra dell'altare santo [(*lacuna di sei lin*ee) XIX. ...] a compiere e a cantare il santo rito, ed essi cantassero sul sacrificio, prendemmo prima noi sacerdoti del corpo e del sangue di Cristo; quindi si fecero avanti anche i diaconi, affinché partecipassero al sacramento santo dalle nostre mani; Dio fece una rivelazione al padre nostro Pacomio, ed egli vide un diacono, fra quelli del clero di Alessandria, che si stava recando a partecipare ai misteri santi, il corpo e sangue di Cristo. Ed il santo apa Pacomio vide l'angelo dell'offerta [prendere via da lui il santo sacramento e

[10] *Ivi*, pp. 47-91.

[11] Si rimanda anche al brano *Sul dominio arabo*, LXVI, in *Omelie copte*, cit., pp. 153-154: "Volgiamoci al grande arcangelo Michele, che festeggiamo oggi, e diciamo anche noi col patriarca Giacobbe: 'L'angelo mi salva da ogni male' (*Genesi*, XLVIII, 16.). Michele è il difensore di tutti i cristiani. Michele è colui che apre il velo ed entra da Dio senza annunciarsi, ed egli prega Dio per la rugiada e la pioggia. Michele arcangelo è colui che prega il Signore per l'acqua del Nilo, affinché la mandi a noi ed essa possa venire ogni anno. Michele arcangelo è colui che prega il Signore per la piena [lacuna di due colonne] abita in lui. Festeggiamolo con purezza di corpo, affinché interceda per noi presso Dio Gesù Cristo, il nostro Salvatore, ed egli ci salvi nel tempo cattivo che verrà su tutta la terra alla fine dei tempi. Fuggiamo le parole impure degli eretici ed i loro pensieri malvagi, e dimentichiamo le loro parole malvagie ed ogni inganno da oggi in avanti, affinché meritiamo il regno dei cieli per sempre, per mezzo delle preghiere e l'intercessione del grande arcangelo che oggi festeggiamo [...]".

[12] Il *terminus ante quem* per la datazione del documento è il IX secolo, cui risale il manoscritto M 602 della Pierpont Morgan Library che ne conserva una recensione integra di tutte le parti. Il codice proveniva dalla biblioteca del monastero di Hamuli.

[13] *Lettera agli Efesini*, V, 19.

metterlo sull'altare, invece che darglielo] come se quel diacono non fosse degno del santo mistero[14]".

XXI. [Apa Pacomio è] uomo pieno di gloria, e le sue chiome grigie facevano luce al suo corpo, come gli astri del cielo.

XXXV. Vi era un vecchio asceta nel nostro convento, che per la grandissima bontà del suo cuore vedeva delle rivelazioni molto spesso. Accadde dunque, disse costui, una volta che stavo a pregare e facevo penitenza per il Signore, che un'estasi cadde su di me, e fui portato, disse, fino al tribunale di Dio, e vidi una quantità di anime punite nell'inferno. Vedevo anche un sotterraneo di fianco a me, scuro, chiuso da una grande porta di ferro, tanto che dicevo fra me e me: quella porta di ferro deve pesare cinquanta centenarii; e quella porta aveva dei catenacci di ferro. Io udivo che le anime, che stavano lì sotto, stavano in un grande dolore, punite nell'inferno. E li udivo tutti gridare nel tormento, ed il calore che usciva fuori dalle fessure della porta era altissimo, tanto che dicevo: potrebbe addirittura bruciare tutto il mondo.

XXXVI. Io chiesi a colui che mi mostrava quelle cose: Chi sono questi che stanno dentro la porta di ferro? [Ed egli mi rispose: Sono coloro che hanno commesso peccati gravissimi (contro lo Spirito Santo?)]. Ed io allora gli domandai: Forse che vi sono dei cristiani fra costoro? Egli mi rispose: Ogni cristiano che abbia ricevuto il battesimo ed abbia poi trasgredito di nuovo mentre era in vita, sappia che è considerato alla pari dei pagani, e sarà punito coi pagani. Queste sono le cose che il vecchio monaco mi disse essergli state insegnate; ed ecco, le ho rivelate alla tua paternità. Ma io, Atanasio, capii subito che era il vecchio apa Pacomio che aveva visto ciò, e non voleva che alcuno lo sapesse.

XLIII. Ma torniamo al grande generale dell'esercito del Signore, Michele, di cui oggi celebriamo la festa. La traduzione di Michele è: la pace di Dio. Nessuna infatti delle schiere del cielo è pari a lui come grandezza. Insomma, nessuno ha un dono che Dio gli abbia concesso pari al suo. Volete conoscere la grandezza della gloria di Michele, l'arcangelo, il capo supremo che sta presso Dio? Uditemi, che vi narrerò un episodio[15] della sua gloria meravigliosa, che apparve a me, Atanasio, che vi parlo ora.

XLVII. Mentre ancora stavo dicendo ciò, pregandolo e scongiurandolo di avere pietà di me, allora lui disse. "Ancora stai parlando e dirò: ecco, sono qui"[16], mandò da me il grande arcangelo Michele, affinché mi consolasse nell'esilio. Sollevai i miei occhi al cielo, e vidi una grande luce sopra di me, come un lampo di fuoco, e vidi l'arcangelo Michele, col viso molto in alto e con le ali aperte, e ciascuna delle sue [splendevano] come fuoco; ed indossava un mantello di fuoco, ed i suoi piedi erano come oro liquefatto in una fornace, ed aveva un grande bastone luminoso nella mano destra, ed una spada nella mano sinistra, ed il

[14] Così Pacomio e Atanasio scoprirono che il diacono aveva commesso un omicidio a causa dell'invidia per i beni altrui, lui che era povero, motivo per cui l'angelo apparso a Pacomio lo escludeva dall'eucaristia.
[15] Il racconto di Atanasio risalirebbe all'epoca di uno dei suoi esili provocati dalla posizione strenuamente antiariana abbracciata, cosa poco gradita agli imperatori dell'epoca. I suoi viaggi lo portarono in Europa e tra le città in cui si rifugiò figurano Treviri (336-337) e Roma (339-346). Quindi si nascose in Egitto, forse presso degli anacoreti nel deserto (356-363).
[16] *Isaia*, LVIII, 9.

suo viso ed i suoi occhi mandavano lampi di fuoco. XLVIII. Io, dopo che vidi tutto ciò che appariva nell'arcangelo, caddi con viso a terra, tanto che non mi rimaneva più respiro in petto. Ma il grande arcangelo Michele mi si avvicinò, mi rialzò [e mi disse: "non temere, io sono Michele, inviato da Dio. Sii benedetto, o custode] della Chiesa, contro cui le porte dell'inferno non prevarranno! Salve, contadino che lavora nel campo del Signore, per dare buon frutto! Ecco, è venuto il tempo della piena; è questo il tempo della semina, affinché tu semini il seme buono, cioè le parole sante di Dio, con cui tu ammaestrerai gli uomini. Dio mi mandò a te, affinché ti consolassi in queste tribolazioni ed in questo esilio nel quale ti trovi. Io infatti sono il comandante dell'esercito del Signore. Io sono colui che si prostra ai piedi del Signore [per chiedere misericordia per gli uomini. Ancora pochi giorni passeranno] finché giungano i fratelli chierici che hanno mandato da te per riportarti alla tua città in pace. Occorre infatti che tu vada dal re della terra e lo fortifichi nella fede di Cristo, e quindi torni alla tua città in pace, e quindi potrai [†] gli uomini che sollevano tempeste contro la Chiesa. Tu vincerai e sarai forte; io sono con te dovunque tu sarai".

Esortazioni ai vescovi e al clero (VI sec.)[17]

Nell'*incipit* l'anonimo autore fa riferimento al "Discorso che pronunciò l'uomo *christophoros* e figlio degli apostoli, che divenne luogo di abitazione dello Spirito Santo, il santo *apa* Atanasio arcivescovo di Alessandria".

Esortazioni ai vescovi e al clero, XVII:

Ricordatevi o sacerdoti che voi siete in mezzo agli angeli sempre, e soprattutto al Signore degli angeli. Io vi assicuro o popolo amante di Dio che ogni volta che il sacerdote sale sull'altare e dà il mistero al popolo, il figlio di Dio con i suoi angeli sale sull'altare e [rimane lì finché] il diacono dice: "andate in pace". Hai tu compreso questa grande cosa terribile, o sacerdote? Perché fai divagare il tuo cuore e non ti ricordi degli angeli di Dio che celebrano con te e specialmente del Signore degli angeli Gesù Cristo? Se un re di questo mondo avanza, il suo esercito tutto lo segue; dunque quanto più è logico che quando il re dei re viene sull'altare, tutto il suo esercito lo segua, gli angeli e gli arcangeli e tutte le schiere incorporee?

XX. Qualora dunque il sacerdote compia tutti questi comandamenti che gli sono stati ordinati, e le raccomandazioni ed i comandi, e si mantenga santo e puro nel suo corpo, se ne andrà dal mondo puro di tutte queste cose e celebrerà anche nella sua schiera, nella Chiesa dei primogeniti che sono scritti nelle liste dei cieli[18].

XXIV. Tu invece o uomo hai reso malvagi i tuoi desideri, sei salito sull'altare pur essendo impuro, essendo in lite con il tuo prossimo, e dici: "fammi partecipare dei santi misteri". In qual modo potrà abitare in te il Cristo senza che vi sia in te la sua pace?

XXVI. Tu dici a Cristo: dammi il tuo corpo ed il tuo sangue. Veramente è meglio che il corpo di Cristo cada per terra, piuttosto che sia dato nella bocca di un uomo del quale Dio sia nemico e lo contamini, dicendo egli: dammi il tuo corpo ed il tuo sangue. Se tu puoi ricevere il corpo di Cristo, preparati e purificati, e poni la pace di Dio nel tuo cuore verso

[17] *Omelie copte*, cit., p. 71: data la composizione dell'omelia alla fine del VII secolo per il riferimento alla dominazione araba e a precisi avvenimenti politico-economici. Si tratta dunque di un testo pseudo-atanasiano.
[18] *Lettera agli Ebrei*, XII, 23.

chiunque, e ristora i poveri con ciò che tu hai, e gli orfani e le vedove, e così diventerai simile a Dio. Sta scritto infatti: "quanto avrete fatto ad uno di questi piccoli che sia bisognoso, lo avrete fatto a me"[19]. Perché infatti Michele e Gabriele arcangeli [(lacuna di quattro linee)] Michele quale capo della milizia al di sopra di tutte le schiere che stanno nei cieli, a causa della sua bontà verso la sua creazione, ad e a causa della sua grande umiltà, a pregare l'Altissimo in ogni momento affinché perdoni tutti i peccatori. [...] XXVII. Michele invece l'arcangelo, poiché è amante dell'uomo e buono, sta in ogni momento alla destra del Signore a pregare per la salvezza degli uomini giorno e notte, affinché il Signore abbia pietà del genere umano, dicendo: "abbi pietà di loro ed abbi misericordia di loro, poiché sono la tua creazione ed opera delle tue mani, e tua immagine e somiglianza, poiché tu sei misericordioso e pietoso. Ricordati o Signore che il diavolo è il nostro insidiatore. Se egli invidiò persino noi angeli, come potrebbe stare senza mettere in tentazione l'uomo, sapendo che è fatto di carne? È proprio del diavolo l'accusare, tuo invece, o Signore, è il perdonare".

XXX. Ricordatevi o sacerdoti che stiamo continuamente in mezzo agli angeli e soprattutto al Signore degli angeli, Cristo. Non fate cose malvagie, pensando che nessun uomo ci vede, mentre invece apriranno il libro dei nostri peccati in mezzo a quel gran teatro, ed il nostro viso si riempirà di vergogna e noi malediremo il giorno in cui siamo venuti al mondo. Ancora poco e ci svolgeranno dalla stola che ci rivestirà, e le nostre vergogne appariranno in mezzo ad ognuno nel tribunale imparziale".

ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Vita Antonii*, XXXIV, 1-2; XLIII, 1-3; XLIV, 2; LXV, 2-6, LXVII, 1-2; LXXXIV, 1-2, in *Athanase D'alexandrie, Vie d'Antoine. Traduction, texte critique, traduction, note et index*, a cura di G.J.M. Bartelink (Sources Chrétiennes. CD), Paris 1994, pp. 228-229; pp. 252-253; pp. 254-255; pp. 242-255; pp. 304-307; pp. 310-311; pp. 352-353.

XXXIV, 1-2:

Ὅθεν οὐ δεῖ περὶ πολλοῦ ποιεῖσθαι ταῦτα οὐδὲ διὰ ταῦτα ἀσκεῖσθαι καὶ πονεῖν, ἵνα προγινώσκωμεν, ἀλλ' ἵνα θεῷ καλῶς ἀρέσωμεν. Εὔχεσθαί τε χρή, οὐχ ἵνα προγινώσκωμεν οὐδὲ τοῦτο τῆς ἀσχήσεως ἀπαιτεῖν μισθόν, ἀλλ' ἵνα συνεργὸς ἡμῖν εἰς τὴν κατὰ τοῦ διαβόλου νίκην ὁ Κύριος γένηται. [...]

Ἐγὼ γὰρ πιστεύω, ὅτι καθαρεύσασα ψυχὴ πανταχόθεν καὶ κατὰ φύσιν ἑστῶσα, δύναται, διορατικὴ γενομένη, πλείονα καὶ μακρότερα βλέπειν τῶν δαιμόνων, ἔχουσα τὸν ἀποκαλύπτοντα Κύριον αὐτῇ.

XLIII, 1-3:

Καὶ γὰρ καὶ τοῦτο πρὸς ἀφοβίαν κατ' ἐκείνων ἔχετε παρ'ἑαυτοῖς τὸ τεκμήριον. Ὅταν τις φαντασία γένηται, μὴ προκαταπιπτέτω τις ἐν δειλίᾳ, ἀλλ' ὁποία ἂν ᾖ, θαρρῶν ἐρωτάτωπρῶτον· Τίς εἶ σύ, καὶ ποθεν;Καὶ ἐὰν μὲν ᾖ ἀγίων ὀπτασία, πληροφοροῦσί τε καὶ τὸν φόβον σου ἐισχαρὰν μεταβάλλουσιν.

Ἐὰν δὲ διαβολική τις ᾖ, εὐθὺς ἐξασθενεῖ, βλέπουσα ἐρρωμένην τὴν διάνοιαν. Ἀταραξίας γὰρ τεκμήριον τὸ ὅλως πυνθάνεσθαι· Τίς εἶ, καὶ ποθεν; Οὗτος ὁ μὲν τοῦ Ναυῆ Ἰησοῦς ἐρωτήσας ἔμαθεν, ὁ δὲ ἐχθρὸς οὐκ ἔλαθεν ἐρωτήσαντα τὸν Δανιήλ.

[19] *Matteo*, XXV, 40.

XLIV, 2:

Ἦν οὖν ἐν τοῖς ὄρεσι τὰ μοναστήρια ὡς σκηναὶ πεπληρωμέναιθείων χορῶν, ψαλλόντων, φιλολογούντων, νηστευόντων, εὐχομένων εἰς τὸ ποιεῖν ἐλεημοσύνας, ἀγάπην τε καὶ συμφωνίαν ἐχόντων εἰς ἀλλήλους.

LXV, 2-6[20]:

Μέλλων γὰρ ἐσθίειν πότε, καὶ ἀναστὰς εὔξασθαι περὶ τὴν ἑνάτην ὥραν, ἤσθετο ἑαυτὸν ἁρπαγέντα τῇ διανοίᾳ. Καὶ, τὸ παράδοξον, ἑστὼς ἔβλεπεν ἑαυτὸν ὥσπερ ἔξωθεν ἑαυτοῦ γινόμενον καὶ ὡς εἰς τὸν ἀέρα ὁδηγούμενον ὑπὸ τινων· εἶτα πικροὺς καὶ δεινούς τινας ἑστῶτας ἐν τῷ ἀέρι καὶ θέλοντας αὐτὸν κωλῦσαι ὥστε μὴ διαβῆσαι. Τῶν δὲ ὁδηγούντων ἀντιμαχομένων, ἀπῄτουν ἐκεῖνοι λόγον, εἰ μὴ ὑπεύθυνος αὐτοῖς εἴη. Θελόντων τοίνυν συνᾶραι λόγον ἀπὸ τῆς γενέσεως, ἐκωλυον οἱ τὸν Ἀντώνιον ὁδηγοῦντες, λέγοντες ἐκείνοις· Τὰ μὲν τῆς γενέσεως ὁ Κύριος ἀπήλειψεν· ἐξ οὗ δὲ γέγονε μοναχὸς καὶ ἐπηγγείλατο τῷ θεῷ, ἐξέστω λόγον ποιῆσαι. Τότε κατηγορούντων καὶ μὴ ἐλευθέρα γέγονεν αὐτῷ καὶ ἀκώλυτος ἡ ὁδος. Καὶ εὐθὺς εἶδεν ἑαυτὸν ὥσπερ ἐρχόμενον καὶ πρὸς ἑαυτὸν ἑστῶτα, καὶ πάλιν ἦν ὅλος Ἀντωνιος. Τότε τοῦ μὲν φαγεῖν αὐτὸς ἐπιλαθόμενος, ἔμεινε τὸ λοιπὸν τῆς ἡμέρας καὶ δι' ὅλης τῆς νυκτὸς στενάζων καὶ εὐχόμενος.

LXVII, 1-2:

Τοιοῦτος γὰρ ὢν, τόν τε κανόνα τῆς ἐκκλησίας ὑπερφυῶς ἐτίμα καὶ πάντα κληρικὸν τῇ τιμῇ προηγεῖσθαι ἤθελεν ἑαυτοῦ. Τοῖς μὲν γὰρ ἐπισκόποις καὶ πρεσβυτέροις οὐκ ἤδειτο κλίναι τὴν κεφαλέν.

LXXXIV, 1-2:

Οὐ προστάττων γοῦν ἐθεράπευεν ὁ Ἀντώνιος, ἀλλ' εὐχόμενοςκαὶ τὸν Χριστὸν ὀνομάζων, ὡς πᾶσι φανερὸν γενέσθαι, ὅτι οὐκ ἦν αὐτὸς ὁ ποιῶν, ἀλλ' ὁ Κύριος ἦν, ὁ δι' Ἀντωνίου φιλανθρωπευόμενος καὶ θεραπεύων τοὺς πάσχοντας. Ἀντωνίου δὲ μόνον ἦν ἡ εὐχὴ καὶ ἡ ἄσκησις, ἧς ἔχεκεν ἐν τῷ ὄρει καθήμενος, ἔχαιρε μὲν τῇ τῶν θείων θεωρίᾳ, ἐλυπεῖτο δὲ διοχλούμενος ὑπὸ πολλῶν καὶ ἑλκόμενος εἰς τὸ ὄρος τὸ ἔξω.

8. Pietro di Alessandria (300-311)

PETRUS ALEXANDRINUS, *Sul battesimo*, XXVII-XXX, XXXII, XXXV, XXXVI, 29, in *Omelie copte*, cit., pp. 36-39.

Pietro fu vescovo di Alessandria dal 300 al 311, quando la città era sede di un'importante scuola teologica, punto di riferimento indiscusso del cristianesimo internazionale. L'omelia qui proposta venne letta per il giorno 11 del mese di Tobe (6 gennaio), una delle feste principali dedicate dalla Chiesa egiziana al battesimo. I temi della purificazione e del mistero eucaristico sono al centro delle riflessioni del vescovo, che descriveva la compartecipazione celeste alla liturgia terrena, rivelando le strette affinità che

[20] Il tema dell'attraversamento del cielo infestato di maligno da parte delle anime veniva affrontato da Atanasio anche al paragrafo LXVI, dove raccontava di una rivelazione avuta da Antonio proprio intorno a questo tema.

legavano la percezione dello spazio absidale come luogo di manifestazione teofanica e la sua traduzione pittorica.

"XXVII. [...] È venuto il tempo che ci accostiamo al mistero [eucaristico] con timore e con tremore. Infatti il nostro Dio è un fuoco che consuma[21]. Io vi dico che se i nostri occhi vedessero ciò che sta sull'altare, noi avremmo paura e tremeremmo e saremmo atterriti e cadremmo a terra davanti ai *sancta sanctorum*. Infatti è la somma di tutta la liturgia ciò che sta nel luogo santo, quella che appare; ed è lì la liturgia infuocata e dardeggiante che è nascosta, quella che non vediamo.

XXVIII. Il sommo sacerdote vero, Gesù Cristo, sta presso il sommo sacerdote [l'arcivescovo] che appare, pronto a dare a chi ne è degno parte del suo corpo e del suo sangue onorato. Dio onnipotente siede sul suo trono eccelso e guarda su ciascuno di coloro che tornano alla loro casa, per benedirli se ne sono degni. Gli esseri alati luminosi che stanno sopra ai diaconi sul santo altare abbassano le loro ali sul corpo del Signore. Gli scribi della scienza stanno sulla cattedra addolcendo il *Logos* di Dio per mezzo dei lettori bene adorni della dottrina. Anche i custodi delle porte, le potenze di Dio curano la custodia con loro. Ed anche quelli che cantano, gli angeli cantano con loro. I portieri, il Signore custodisce la sua casa con ogni decoro.

XXIX. Ed infatti vi ho già detto un'altra volta, di quando mi rifiutai di sedere sul trono per la cosa terribile che io vidi sopra il santo luogo, che era come una fiamma. Perciò la mia coscienza mi accusa, e temo di avvicinarmi ad esso, perché sono impuro per i miei peccati. O miei figli, colui che siede su quel luogo non è un uomo come me, me è il Dio vivente.

XXX. Io vi dissi che il Signore dell'universo riempie ogni luogo, e sta anche sull'altare, stando in ogni luogo, benedicendo il sacrificio in ogni luogo. Egli siede su un trono santo nei cieli presso il suo santo Padre. Ma io non dico cose diverse, e non cado in contraddizione per quanto dico; ma posso provare con la bocca del profeta che proclama dicendo a gran voce con testimonianza degna di fede: "Io riempio la terra, dice il Signore Dio onnipotente"[22]. Ed il beato Davide proclamando per lo Spirito Santo profetico vide il mistero pieno della gloria di Dio, e dunque seppe che egli riempie ogni luogo, riempie il tutto, e subito venne nel mezzo con la sua cetra ed inneggiò a Dio con voce gioiosa e disse così: "se io salgo al cielo, tu sei lì; e giù nell'inferno tu sei con me. Se anche prendessi le ali e andassi ai confini del mare: certo la tua mano viene con me"[23]. Vedete, figli miei, che Dio riempie ogni luogo e sta con noi in quello che facciamo, di giorno e di notte.

XXXII. In che modo potremo stare vicini a Dio, affinché egli tolga da noi ogni bassezza? Che ciascuno elimini da sé tutte le bassezze, ed accorra dal medico, che lo guarisca prima che la piaga sia diventata troppo grande e non si possa più guarirla; prima che ci venga chiusa la porta delle nozze perché le nostre lampade si sono spente[24]; prima che il banchetto di nozze sia pieno, e ci caccino perché non indossiamo il vestito di nozze:

[21] *Ebrei*, XII, 29.
[22] *Geremia*, XXIII, 24.
[23] *Salmi*, CXXXVIII, 8.
[24] *Matteo*, XXV, 12.

prima che il padrone della vigna non ci dia alcuna ricompensa, perché non abbiamo lavorato bene la vigna[25].

XXXV. Questo infatti è detto da Ezechiele profeta quando dice: "Vi condurrò giù alla terra d'Israele e getterò su di voi dell'acqua pura"[26]. La terra di Israele significa la casa di Dio, cioè la santa Chiesa, la casa del Dio vivente. L'acqua pura sono le lacrime del pentimento, intendo l'acqua del battesimo. Io vi prego, o miei cari, che ci avviciniamo con timore all'altare, pieno di terrore e di timore, secondo che è scritto nel santo Vangelo quando il nostro Salvatore Gesù Cristo dice: "Chi mangerà del mio corpo e berrà del mio sangue abiterà in me ed io in lui. La mia carne infatti è vero cibo ed io mio sangue vera bevanda"[27]. Vedete dunque che chi parteciperà alla comunione con purezza, cessa di appartenere alla razza umana e diventa uno solo con Dio.

XXXVI, 29. E certo quelle che stanno presso il luogo santo della liturgia sono lingue di fuoco. E soprattutto il Signore della gloria, chi potrà dire il suo confine e il suo terrore? Perciò stiamo attenti e vegliamo, perché il nostro Signore verrà in un momento che non sappiamo. Disse infatti: "vegliate perché non sapete il giorno né l'ora"[28].

9. Efrem il Siro (306-373)

EPHREM SYRUS, *Hymni in nativitate*, I, 29, 34-37, 40, 47, 51-53, in *Efrem il Siro, Inni sulla natività e sull'epifania*, a cura di I. de Francesco (Letture cristiane del primo millennio. XXXV), Milano 2003, pp. 120-125.

Il padre della Chiesa siriaca era a capo di una tradizione innografica che si sviluppò autonomamente nelle Chiese orientali. I topos poetici da lui introdotti negli inni liturgici ebbero pertanto un'amplissima fortuna, in modo particolare nei *Theotokia* copti e nella produzione di Romano il Melode. Nei frammenti qui proposti però, non è tanto il tema mariano a essere sviluppato, quanto piuttosto quello profetico. Anche secondo Efrem, infatti, le visioni del Vecchio Testamento sono da mettere in relazione con quelle di tutti i giusti; ovvero, i profeti costituivano il modello paradigmatico di tutti coloro che aspiravano alla contemplazione.

Inno I, 29
Mosè si avvide di essere il solo
a ricevere lo splendore divino
e attese colui che sarebbe venuto a moltiplicare
I divinizzati mediante il proprio insegnamento.
[...]
34.
Lui Elia bramava
E poiché non vide il Figlio sulla terra,
credette e continuò a purificarsi

[25] *Matteo*, XX, 10-15.
[26] *Ezechiele*, XXXVI, 25.
[27] *Giovanni*, VI, 56.
[28] *Matteo*, XXV, 13.

per poter salire a vederlo in cielo.
35.
Lui videro Mosè ed Elia.
Il mite ascese dalle profondità,
e lo zelota scese dall'alto:
videro il Figlio nel mezzo.
36.
Essi rappresentano il simbolo della sua venuta.
Mosè fu tipo dei morti
ed Elia tipo dei vivi,
che voleranno incontro a lui nella sua venuta.
37.
a causa della morte gustata dai morti
egli farà di essi i primi.
E gli ultimi, che non saranno sepolti,
alla fine saranno rapiti incontro a lui.
[...]
40.
Chi saprebbe glorificare
il Figlio di verità che si levò per noi,
lui che i giusti bramavano
vedere nelle loro generazioni?
[...]
47.
La terra che il diluvio annegò,
il suo silenzio invocava il suo Signore.
Egli scese e aprì [le fonti] del battesimo,
mediante il quale [gli uomini] sono stati tirati su fino al cielo.
[...]

51.
È lo Spirito Santo che in loro,
quietamente contemplando per loro
li spinge a vedere, grazie a lui,
il salvatore che essi bramavano.
52.
L'anima dei giusti percepì
il Figlio, il farmaco della vita,
e desiderò che nei propri giorni
egli venisse ed essa potesse gustarne la dolcezza.
53.
Enoch aveva bramato lui,
e poiché non lo vide sulla terra
accrebbe la fede e fu trovato giusto,
così da potere salire a vederlo in cielo.

10. Cirillo di Gerusalemme (Gerusalemme, 313/315-387)

CYRILLUS HIEROSOLYMITANUS, *Catecheses ad illuminandos*, XXV, in *Patrologia Graeca*, XXXIII, 857B-860A.

Vescovo antiariano di Gerusalemme dal 348 al 350, aderì solamente in tarda età al credo niceno, cosa necessaria affinché la Chiesa costantinopolitana riconoscesse la sua legittimità al soglio gerosolimitano. Le *Catechesi* sono riconosciute come la sua opera di maggior rilievo. Nel frammento proposto Cirillo indicava nell'*imitatio Christi* e nell'osservanza dell'ascesi già praticata dai profeti del Vecchio Testamento le condizioni necessarie affinché tutti gli uomini potessero giungere alla contemplazione, facendone partecipi, tramite la liturgia, quanti non possedevano i carismi divini.

Μνημόνευε, ὅτι Ἐνὼχ μετετέθη, ἀλλ' Ἰησοῦς ἀνῆλθε. Μνημόνευε τῶν περὶ Ἠλίαν τῶν χθὲς εἰρημένων· ὅτι Ἠλίας μὲν ἐν ἅρματι πυρὸς ἀνελήφθη· Χριστοῦ δὲ τὸ ἅρμα, μυριοπλάσιον χιλιάδες εὐφημούντων· καὶ ὅτι Ἠλίας μὲν ἀνελήφθη πρὸς ἀνατολὰς τοῦ Ἰορδάνου, Χριστὸς δὲ πρὸς ἀνατολὰς του χειμάρρου Κέδρων ἀνῆλθε· καὶ ὅτι ἐκεῖνος ὡς εἰς τὸν οὐρανὸν, Ἰησοῦς δὲ εἰς οὐρανόν· καὶ ὅτι ἐκεῖνος μὲν εἶπε δοθησεσθαι διπλᾶ ἐν Πνεύματι τῷ ἁγίῳ μαθητῇ, Χριστὸς δὲ τασαύτην παρέσχε τοῖς ἰδίοις μαθηταῖς ἀπόλαυσιν χάριτος τοῦ ἁγίου Πνεύματος, ὥστε μὴ μόνον αὐτὸ ἔχειν ἐν ἑαυτοῖς, ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς ἐπιθέσεως τῶν Χειρῶν αὐτῶν, τῆς κοινωνίας αὐτοῦ μεταδιδόναι τοῖς πιστεύουσι

11. Afraate (prima parte del IV secolo)

APHRAHAT, *Demonstrationes*, IX, 4, I/ 416, in *Aphraate le Sage Persan, Les Exposés I-XXIII*, a cura di M.J. Pierre (Sources Chrétiennes. CCCXLIX e XXXLIX), 2 voll., Paris 1988-1989, I, pp. 476-478.
In queste citazione delle sue *Demonstrationes*, il Padre della Chiesa siriaca tesseva l'immagine dei santi asceti come di coloro che avevano gli occhi fissi sulle realtà celesti. Anzi, essi potevano proprio volare fino ad esse, come le aquile, grazie al digiuno e alla preghiera, che, rendendoli estranei alla realtà terrena, li assimilava alle essenze celesti cui volevano ricongiungersi.

"Cherchons le Royaume et sa justice, pour recevoir le surcroît sur la terre. / Pensons à ce qui est en haut, aux choses célestes, et méditons-les, là où le Messie a été élevé et exalté. / Laissons le monde, qui n'est pas à nous, pour parvenir là où nous sommes invités. / Faisons voler nos yeux sur les hauteurs, pour voir la splendeur qui va se révéler. / Élevons nos bras comme des aigles pour voir le corps là où il est. / Préparons comme offrandes pour le roi les fruits désirables du jeûne et de prière. / Gardons ses gages dans la pureté, pour qu'il nous prépose à son trésor. En effet, celui qui déçoit pour les gages, on ne le laissera pas entrer dans le trésor".

"Leur corps (les humbles) visible marche sur la terre, mais toutes leurs réflexions sont placées près de leur Seigneur. / Ils avancent et marchent dans le chemin petit et étroit et ils entrent par la porte étroite du royaume. [...] / Ils pensent et se comportent en ce monde comme des étrangers, car la ville qu'ils attendent, c'est celle qui est dans les cieux. / Leur pensée sont ravies et placées là-haut, car c'est dans le Lieu saint qu'ils espèrent entrer. / Les yeux (grands) ouverts, ils regardent là-bas et voient l'Époux se préparer. / Leurs messagers

vont là-bas chaque jour recevoir et rapporter apaisement et paix. [...] / Ils aspirent à contempler ce lieu et ils restent dans le besoin pour que leur advienne ce dont ils ont besoin".

12. Gerolamo (Stridone, Dalmazia, 331-Betlemme 419 ca.)

HIERONIMUS STRIDONENSIS, *Commentariorum Homiliae in Ezechielem prophetam libri quatuordecim*, in *Patrologia Latina*, XXV, coll. 22-23 e coll. 27-28.

La solida formazione di Gerolamo, che conosceva il latino, il greco e l'ebraico, spaziava dai classici latini alla tradizione alessandrina, attraverso i Padri della chiesa. L'esperienza monastica, cui si accostò grazie all'impulso di Atanasio, venne consumata tra la Gallia e la Siria. Dopo la consacrazione sacerdotale conobbe Gregorio Nazianzeno a Costantinopoli e quindi giunse a Roma, dove venne osteggiato per il suo rigorismo. Scelse dunque di tornare in Oriente e si rifugiò in un monastero di Betlemme. La vastissima cultura, i viaggi e l'esperienza monastica ne fecero un fine esegeta, come risulta evidente dal commento al libro di *Ezechiele*, che dimostra la complessità dei temi sollevati dai Padri intorno alla visione di questo profeta. Il ritmo quaternario della teofania venne sciolto in senso cosmico, facendone una solenne allegoria del creato.

"Sunt qui simpliciter in quatuor animalibus, juxta Hippocratis sententiam, quatuor arbitrantur elementa mundi monstrari, de quibus constant omnia: ignem, aerem, aquam, terram. Quae quomodo sibi misceantur, et cum singola sint, sibi juncta videantur, invicemque se tangant, et in una persona animantium quatuor species habeant ac figuras, non est propositi operis. Quatuor quoque rotas de terrenis ad sublimia consurgentes, singulis et quadriformibus junctas animalibus, vel eorumdem elementorum commixtionem aestimant, vel quatuor temporum circulum, qui ternis conficitur mensibus, annumque vertentem, qui ab eo quod semper vertatur et in se redeat, nomen acceperit. De quibus pulchre uno versiculo dictum est: Ver, aestas, autumnus, hyems, et mensis, et annus. Quodque dicitur: Erat rota in rota, annum in anno significari putant".

"Rota quoque in rota, vel duorum junctura Testamentorum est, quod indicat scala Jacob, et forceps Isaiae, et gladius bis acutus: vel Evangelia sibi cohaerentia, quorum cursus et statura tendit ad coelum, paululumque quid attingit in terra, et semper properans, ad excelsa festinat"[29].

13. Ambrogio (Treviri 339-Milano 397)

AMBROSIUS, *Hexaemeron*, V, caput XVIII, 60, in *Patrologia Latina*, XIV, col. 246, in *Opera Omnia di sant'Ambriogio*, 27 voll., Roma 1979-1993, I. *Opere esegetiche. I sei Giorni della Creazione*, a cura di G. Banterle, Roma 1979, pp. 312-313.

Come Gerolamo, anche Ambrogio, figlio di aristocratici romani avviato alla carriera burocratica, ricevette una solida formazione, comprendente la conoscenza del greco, che all'epoca stava diventando sempre più rara. Divenuto vescovo nel 374, quando non era ancora stato battezzato, dimostrò subito la cultura teologica e la lucidità politica necessarie per venire accettato dalla corte imperiale, in gran parte ariana. I *Sei giorni della creazione* comprendevano una raccolta di nove omelie pronunciate nella settimana santa del 387, sul modello dell'omonimo testo di Basilio di Cesarea. In questa citazione Ambrogio analizza la

[29] Come Ireneo di Lione, Gerolamo e Gregorio Magno, anche Ambrogio ha commentato la visione di Ezechiele.

figura dell'aquila alla luce della tradizione aristotelica e profetica, argomentando la sapienza che si cela nei suoi atti.

"Aquila quoque plurimo sermone usurpatur quod suos abdicet fetus, sed non utrumque, verum unum ex pullis duobus. Quod aliqui fieri putaverunt geminandorum alimentorum fastidio. Sed id non arbitror facile credendum, praesertim cum Moyses tantum testimonium pietatis in pullos suos huic deseri avi, ut diceret: *Sicut aquila protegit nidum suum, et super pullos suos confidit et expandit alas suas; et adsumpsit eos, et suscepit super scapulas suas. Dominus solus ducebat eos*[30]. Quomodo ergo expandit alas, si occiderit alterum? Unde puto non avaritia nutriendi eam inclementem fieri, sed examine judicandi. Semper enim fertur probare quos genuit; ne generis sui inter omnes aves quoddam regale fastigium degeneris partus deformitas decoloret. Itaque asseritur quod pullo suos radiis solis objiciat, atque in aeris medio parvulos ungue suspendat; ac si quis repercusso solis, lumine, intrepidam oculorum aciem inoffenso tendi vigore servaverit, is probatur, quod veritatem naturae sinceri obtutus constantia demonstraverit: sin vero lumina sua praestrictus radio solis inflexerit, quasi degener et tanta indignus parente rejicitur; nec aestimatur educatione dignus, qui fuit indignus susceptione. Non ergo eum acerbitate naturae sed judicii integritate condemnat; nec quasi suum abdicat, sed quasi alienum recusat".

13. Salmi Manichei Del Fayyum (III/IV secolo)

Psaumes des errants. Écrits manichéens du Fayyūm, XII, a cura di A. Villey (Sources Gnostique et manichéennes. IV), Paris 1994, pp. 93-94 e pp. 299-304.

Si tratta della raccolta più importante di salmi manichei in lingua copta ritrovati nella regione del Fayyum durante gli anni trenta del Novecento. Gli "Erranti" erano i predicatori della fede manichea, e secondo il volere di Mani viaggiavano per il mondo con il cibo necessario per un giorno e gli abiti per un anno. Il tema dell'apertura delle porte del cielo è uno dei più frequenti dello gnosticismo: l'anima del defunto risaliva ripercorrendo la via compiuta da Cristo trionfante sulla morte durante la sua ascensione. Veniva dunque trattato un tema vicino a quello dell'apocalittica giudaica. Si nota inoltre il ricorrere del paragone tra la milizia angelica di Cristo e l'assemblea delle aquile, già individuato nello pseudo Dionigi e in altre fonti precedenti.

Prière pour ouvrir les portes.

Ouvre-moi, arbre de la vie-arbre du repos, ouvre-moi. / Ouvre-moi tes palais, car mon cœur a langui après ton allégresse. / Ouvre-moi tes jardins, que mon esprit en reçoive les effluves. / Mon vêtement est prêt, pour que je m'en retourne à mon Père dans la joie. / [Le] temps de la révélation est arrivé pour moi : j'ai soif de la vie. / [Ne] tarde [pas] à m'ouvrir, car mon cœur a été altéré [†] vin. / J'ai souffert, j'ai [†]. Ouvre moi, donne moi, donne moi le sceau. / Je me suis attardé au milieu des sans-joie : ouvre-moi, donne-moi la marque. / Milice angélique du Christ ! Ouvre-moi, couronne-moi ! / Assemblée des aigles-eux qui ravissent mon cœur aux cieux. / Toute chose, je l'ai rassemblée : ce qui est en ma main, je l'ai conjoint à la racine. / De quelle façon tourner ? Ma cithare est chaque jour nouvelle. / Saints, réjouissez-vous avec moi, car j'ai fait, moi aussi, retour à mon principe. / J'ai reçu mes habits propres, mes robes qui ne s'éliment point. / Je me suis réjoui dans leur joie, j'ai jubilé dans leur jubilation. / [Je me suis reposé] dans leur repos, à jamais, à jamais. / Gloire

[30] *Deuteronomio*, XXXII, 11, 12.

et honneur à [Jésus, le roi des saints, / et à ses] saints Élus, [et à l'] âme de la bienheureuse Marie [et à celle de] Théona".

15. Basilio di Cesarea (330-379)

BASILIUS CAESARIENSIS, *De Spiritu Sancto*, XLVII e LIII, in *L'esperienza di Dio nei padri Greci. Il trattato Sullo Spirito Santo di Basilio di Cesarea*, a cura di E. Cavalcanti, Roma 1984, pp. 174-175 e 184-187.

Appartenente a una famiglia cristiana della Cappadocia, Basilio si era formato a Cesarea, Costantinopoli e Atene. Figlio di un importante retore, deviò dalla carriera indirizzata dal padre facendosi battezzare in età precoce e vestendo gli abiti monastici. Quindi viaggiò in Egitto, Siria e Palestina per entrare in contatto con l'eremitismo colà praticato, formulando un proprio ideale ascetico cui chiamò anche Gregorio Nazianzeno. Nel 358 i due si rifugiarono nelle foreste del Ponto e si dedicarono all'ascesi e allo studio, scrivendo insieme la *Philocalia*. Nel 360, poco più che trentenne, Basilio dovette lasciare la vita eremitica occupandosi della promozione della teologia nicena. Nel 370 divenne vescovo di Cesarea. Il trattato *Sullo Spirito Santo* venne composto proprio in questo periodo, nel 375, a quattro anni dalla morte del suo autore. Nei frammenti proposti Basilio parla della possibilità di conoscerne i misteri attraverso la contemplazione concessa a coloro che si siano spogliati della materialità. L'*Asceticon magnum* raccoglie invece tutta la catechesi ascetica dell'Autore, opera che venne formulata alla luce della sua ricca esperienza monastica a partire dal 360 circa. Il frammento citato indica in Mosè il modello ascetico di chi voglia come lui giungere a udire la parola di Dio, come fosse quella di un amico.

XLVIII

Ἐπειδὴ δὲ διὰ δυνάμεως φωτιστικῆς τῷ κάλλει τῆς τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου ε᾽ικόνος ἐνατενίζομεν, καὶ δι᾽ α᾽υτῆς ἀναγόμεθα ἐπὶ τὸ ὑπέρκαλον τοῦ ἀρχετύπου θέαμα, α᾽υτοῦ που πάρεστιν ἀχωρίστως τὸ τῆς γνώσεως Πνεῦμα, τὴν ἐποπτικὴν τῆς ε᾽ικόνος δύναμιν ἐν ἑαυτῷ παρεχόμενον τοῖς τῆς ἀληθείας φιλοθεάμοσιν, ο᾽υκ ἔξωθεν τὴν δεῖξιν ποιούμενον, ἀλλ᾽ ἐν ἑαυτῷ ε᾽ισάγον πρὸς τὴν ἐπίγνωσιν.[31]

LIII

Ἃ γὰρ περὶ τοῦ Πατρός φησίν, ὡς ἐπέκεινα ὄντος ἀνθρωπίνης ἐννοίας, καὶ ἃ περὶ τοῦ Υἱοῦ, τα᾽υτὰ ὁ Κύριος καὶ περὶ τοῦ ἁγίου Πνεύματος λέγει· "Πάτερ δίκαιε, καὶ ὁ κόσμος σε ο᾽υκ ἔγνω", τὸν κόσμον λέγων νῦν, ο᾽υχὶ τὸ ἐξ ο᾽υρανοῦ καὶ γῆς σύστημα, ἀλλὰ τὴν ἐπίκηρον ταύτην καὶ μυρίαις μεταβολαῖς ὑποκειμένην ζωήν. Καὶ περὶ ἑαυτοῦ διαλεγόμενος· "Ἔτι μικρόν, φησὶ, καὶ ὁ κόσμος με ο᾽υκέτι θεωρεῖ· ὑμεῖς δὲ θεωρεῖτέ με". Πάλιν ἐνταῦθα τοὺς τῇ ὑλικῇ καὶ σαρκικῇ προσδεδεμένους ζωῇ, καὶ μόνοις ὀφθαλμοῖς τὴν ἀλήθειαν ἐπιτρέποντας κόσμον προσαγορεύων, ο᾽ι τῇ ἀπιστίᾳ τῆς ἀναστάσεως ο᾽υκέτι ἔμελλον τοῖς ὀφθαλμοῖς τῆς καρδίας τὸν Κύριον ἡμῶν ὄψεσθαι. Τὰ δὲ α᾽υτὰ καὶ περὶ τοῦ Πνεύματος εἶπε· "Τὸ Πνεῦμα, φησί, τῆς ἀληθείας, ὁ κόσμον προσαγορεύων, ο᾽ι τῇ ἀπιστίᾳ τῆς ἀναστάσεως ο᾽υκέτι ἔμελλον τοῖς ὀφθαλμοῖς τὸν Κύριον ἡμῶν ὄψεσθαι".
Τὰ δὲ α᾽υτὰ καὶ περὶ τοῦ Πνεύματος εἶπε· "Τὸ Πνεῦμα, φησί, τῆς ἀληθείας, ὁ κόσμος ο᾽υ δύναται λαβεῖν, ὅτι ο᾽υ θεωρεῖ α᾽υτό, ο᾽υδὲ γινώσκει α᾽υτό. Ὑμεῖς δὲ γινώσκετε α᾽υτό, ὅτι παρ᾽ ὑμῖν μένει".
Ὁ μὲν γὰρ σάρκινος ἄνθρωπος, ἀγύμναστος ἔχων πρὸς θεωρίαν τὸν νοῦν, μᾶλλον δὲ ὅλον, ὥσπερ ἐν βορβόρῳ, τῷ φρονήματι τῆς σαρκὸς κατορωρυγμένον φέρων, ἀδυνατεῖ πρὸς τὸ πνευματικὸν φῶς τῆς ἀληθείας ἀναβλέψαι. [...]
Τοῖς μέντοι μαθηταῖς ἑαυτοῦ καθαρότητα ζωῆς ἐκ τῶν διδαγμάτων α᾽υτοῦ μαρτυρήσας ὁ Κύριος, τὸ καὶ ἐποδίδωσιν.

IDEM, *Asceticon magnum*, XVI, 2-3, in *Patrologia Graeca*, XXXI, col. 960, in *Saint Basile, Les Règles monastique*, a cura di L. Lèbe, Maredsous 1969, p. 85.

Ὁ Μωυσῆς διὰ τῆς μακρᾶς ἐν νηστείᾳ καὶ προσευχῇ προσεδρίας τὸν νόμον ἔλαβε, καὶ Θεοῦ λόγων ἤκουσεν, Ὡς ἄν ε᾽ἰ τις λαλήσαι; φησὶ, τῷ ἑαυτοῦ φίλῳ. Ὁ Ἠλίας τότε τῆς ὀπτασίας τοῦ Θεοῦ κατηξιώθη, ὅτε καὶ α᾽υτὸς ἐν τῷ ἴσῳ μέτρῳ τῆς ἐγκρατείας γέγονε. Ἐγκράτειαν δὲ λέγομεν ο᾽υ πάντως τὴν παντελῆ ἀποχὴν τῶν βρωμάτων (τοῦτο γὰρ βιαία τίς ἐστι διάλυσις τῆς ζωῆς), ἀλλὰ τὴν ἐπὶ καθαιρέσει τοῦ φρονήματος τῆς σαρκὸς πρὸς τὸν τὴν ε᾽υσεβείας σκοπὸν ἐπιτετηδευμένη ἀποχὴν τῶν ἡδέων. Καὶ ἁπαξαπλῶς, ὧν α᾽ι ἀπολαύσεις ἐπιθυμηταὶ τοῖς κατὰ πάθος ζῶσι, τούτων ἡμῖν ἡ ἐγκάτεια ἀναγκαία τοῖς ῥυθμιζομένοις πρὸς τὴν ε᾽υσέβειαν. Ο᾽υ μὴν περὶ τὴν ἡδονὴν τῶν βρωμάτων μόνην ἡ τῆς ἐγκρατείας ἄσκησις κατορθοῦται, ἀλλὰ διατείνει καὶ ἐπὶ πᾶσαν τοῦ ἐμποδίζοντος ἀποχήν.

16. Gregorio di Nazianzo (Arianzo, presso Cesarea, 229-390 circa)

GREGORIUS NAZIANZENUS, *Orationes*, XXXVIII, 11, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, C. Sani e M. Vincelli (Bompiani. Il pensiero Occidentale), Milano 2002, pp. 888-891.

Asceta, sacerdote e vescovo di Costantinopoli durante il Secondo Concilio Ecumenico del 381, Gregorio Nazianzeno ha compiuto per certi aspetti un percorso simile a quello dell'amico Basilio. Come lui si formò ad Atene per prepararsi alla carriera retorica, abbandonata per gli abiti monastici. Venne consacrato sacerdote dal padre, vescovo di Nazianzo, che aveva bisogno di lui per l'amministrazione della diocesi, ma la sua aspirazione più grande rimaneva la vita ascetica, cui dovette rinunciare definitivamente nel 362, quando aveva già recitato almeno 19 delle sue 45 orazioni. I brani qui proposti sono stati presi dall'orazione XXXVIII e dalla XLV. Il primo parla della possibilità dell'uomo di raggiungere la contemplazione grazie all'azione dello Spirito santo che viene esercitata su una natura di per se stessa creata di una sostanza affine a quella celeste. Il secondo parla della visione profetica di Abacuc e della possibilità concessa al vescovo di Costantinopoli di assistere alle verità celesti per mezzo della contemplazione.

Νοῦς μὲν οὖν ἤδη καὶ α᾽ἴσθησις, ο᾽ὕτως ἀπ᾽ ἀλλήλων διακριθέντα, τῶν ἰδίων ὅρων ἐντὸς ε᾽ιστήκεισαν καὶ τὸ τοῦ δημιουργοῦ Λόγου μεγαλεῖον ἐν ἑαυτοῖς ἔφερον, σιγῶντες ἐπαινέται τῆς μεγαλουργίας καὶ διαπρύσιοι κήρυκες. Ο᾽ὕπω δὲ ἦν κρᾶμα ἐξ ἀμφοτέρων ο᾽υδὲ τις μῖξις ἐναντίων, σοφίας μείζονος γνώρισμα καὶ τῆς περὶ τὰς φύσεις πολυτελείας, ο᾽υδὲ ὁ πᾶς πλοῦτος τῆς ἀγαθότητος γνώριμος. Τοῦτο δὴ βουληθεὶς ὁ τεχνίτης ἐπιδείξασθαι Λόγος καὶ

[31] Mancando il testo greco dal volume di Cavalcanti, si fa riferimento all'edizione critica: *Sur le Saint-Esprit*, a cura di B. Pruche (Sources Chrétiennes. XVII bis), Paris 1968, pp. 412-413 e 440-443.

ζῷον ἓν ἐξ ἀμφοτέρων, ἀοράτου τε λέγω καὶ ὁρατῆς φύσεως, δημιουργεῖ τὸν ἄνθρωπον· καὶ παρὰ μὲν τῆς ὕλης λαβὼν τὸ σῶμα ἤδη προυποστάσης, παρ' ἑαυτοῦ δὲ πνοὴν ἐνθεὶς ὃ δὴ νοερὰν ψυχὴν καὶ εἰκόνα Θεοῦ οἶδεν ὁ λόγος, οἷόν τινακόσμον δεύτερον, ἐν μικρῷ μέγαν, ἐπὶ τῆς γῆς ἵστησιν, ἄγγελον ἄλλον, προσκυνητὴν τῆς ὁρατῆς κτίσεως, μύστην τῆς νοουμένης, βασιλέα τῶν ἐπὶ γῆν, βασιλευόμενον ἄνωθεν, ἐπίγειον καὶ οὐράνιον, πρόσκαιρον καὶ ἀθάνατον, ὁρατὸν καὶ νοούμενος, μέσον μεγέθους καὶ ταπεινότητος· τὸν αὐτὸν πνεῦμα καὶ σάρκα, πνεῦμα διὰ τὴν ἔπαρσιν· τὸ μὲν, ἵνα μένῃ καὶ δοξάζῃ τὸν εὐεργέτην· τὸ δὲ, ἵνα πάσχῃ καὶ πάσχων ὑπομιμνήσκηται καὶ παιδεύηται τῷ μεγέθει φιλοτιμούμενος· ζῷον ἐνταῦθα οἰκονομούμενος καὶ ἀλλαχοῦ μεθιστάμενον καὶ πέρας τοῦ μυστηρίου τῇ πρὸς Θεὸν νεύσει θεούμενον. Εἰς τοῦτο γὰρ ἐμοὶ φέρει τὸ μέτριον ἐνταῦθα φέγγος τῆς ἀληθείας, λαμπρότητα Θεοῦ καὶ ἰδεῖν καὶ παθεῖν, ἀξίαν τοῦ καὶ συνδήσαντος καὶ λύσοντος καὶ αὖθις συνδήσοντος ὑψηλότερον.

GREGORIUS NAZIANZENUS, *Orationes*, XLV, *ivi*, p. 1134.

Ἐπὶ τῆς φυλακῆς μου στήσομαι, φησὶν ὁ θαυμάσιος Ἀββακούμ. Κἀγὼ μετ' αὐτοῦ σήμερον, τῆς δεδομένης μοι παρὰ τοῦ Πνεύματος ἐξουσίας καὶ θεωρίας, καὶ ἀποσκοπεύσω καὶ γνώσομαι, τί ὀφθήσεται, καὶ τί λαληθήσεταί μοι. Καὶ ἔστην, καὶ ἀπεσκόπευσα· καὶ ἰδοὺ ἀνὴρ ἐπιβεβηκὼς ἐπὶ τῶν νεφελῶν, καὶ οὗτος ὑψηλὸς σφόδρα· καὶ ἡ ὅρασις αὐτοῦ, ὡς ὅραρις ἀγγέλου· καὶ ἡ στολὴ αὐτοῦ, ὡς φέγγος ἀστραπῆς διερχομένης· καὶ ἐπῆρε τὴν χεῖρα αὐτοῦ κατ' ἀνατολὰς, καὶ ἐβόησε φωνῇ μεγάλῃ φωνὴ αὐτοῦ, ὡς φωνὲ σάλπιγγος· καὶ κύκλῳ αὐτοῦ, ὡς πλῆθος οὐρανίου στρατιᾶς, καὶ εἶπε· Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ, ὅσος τε ὁρατὸς, καὶ ὅσος ἀόρατος. Χριστὸς ἐκ νεκρῶν, συνεγείρεσθε. Χριστὸς εἰς ἑαυτὸν, ἐπανέρχεσθε· Χριστὸς ἐκ τάφων, ἐλευθερώθητε τῶν δεσμῶν τῆς ἁμαρτίας.

17. Gregorio di Nissa (335-394)

GREGORIUS NYSSENUS, *De virginitate*, VI, 1, in *Gregoire de Nysse, Traité de la virginité*, a cura di M. Aubineau (Sources Chrétiennes. CIX), Paris 1966, pp. 339-341.

Il terzo Padre della Chiesa cappadoce venne elevato al soglio vescovile di Nissa proprio dal fratello Basilio nel 372. Sebbene il nisseno avesse contratto matrimonio, non abbandonò mai l'ideale ascetico, come confermato dal *Trattato sulla verginità*, del 371. Pregno di platonismo, origenismo e di spunti esegetici ispirati a Filone Alessandrino, questo testo indicava chiaramente come la verginità fosse la condizione originaria dell'uomo, creato a immagine di Dio. Come per l'unione intima raggiunta da Maria, nel cui seno si incarnò il Creatore, così nel profeta Elia era presente l'impronta del suo fattore, raggiungibile per mezzo della contemplazione.

Διὰ τοῦτό μοι δοκεῖ καὶ ὁ μέγας ἐν προφήταις Ἠλιὰς καὶ ὁ «ἐν πνεύματι καὶ δυνάμει Ἠλιοῦ» μετ' ἐκεῖνον ἐπιδημήσας τῷ βίῳ, οὗ «μείζων οὐδεὶς ἐν γεννητοῖς γυναικῶν», εἴπερ τι καὶ ἕτερον ἡ κατὰ αὐτοὺς ἱστορία παραδηλοῖ δι' αἰνίγματος, τοῦτο μάλιστα τῷ ἰδίῳ δογματίζειν βίῳ τὸ χωρισθῆναι τῆς τοῦ ἀνθρωπίνου βίου ἀκολουθίας τὸν τῇ θεωρίᾳ τῶν ἀοράτων ἀποσχολάζοντα, ὡς ἂν μὴ ταῖς τοιαύταις ἀπάταις ταῖς διὰ τῶν αἰσθήσεως γινομέμαις προσεθισθεὶς συνχυσίν τινα καὶ πλάνην πάθοι περὶ τὴν τοῦ ὄντως ἀγαθοῦ κρίσιν

18. Gregorio di Elvira (Illiberis, IV secolo)

GREGORIUS ILLIBERENSIS, *Sermo XLVI De Salomone, Sermones S. Ambrosio hactenus ascripti*, in *Patrologia Latina*, XVII, coll. 716-719.

Si tratta di un componimento in sedici capitoli già ascritti dalla tradizione manoscritta a sant'Ambrogio. Secondo studi puntuali della seconda metà del Novecento, però, il sermone XLVI andrebbe attribuito piuttosto a Gregorio di Elvira[32] (Illiberis). Il passo proposto indica chiaramente nell'aquila una figura di Cristo risorto.

"V. Aquilam in hoc loco[33] Christum Dominum nostrum debemus accipere, qui post venerandam resurrectionem, qua docuit humanum genus vitam redire posse post mortem, velut aquila revolavit ad Patrem, praedam secum referens, id est, hominem, quem rapuerat de faucibus inimici. Haec est aquila, quam Ezechiel propheta in illam quadriformem sedem et Cherubim redisse se retulit inter animalia quae mysticum vehiculum rotis juncta portabant; unum enim animal simile vituli, aliud leonis, tertium hominis, quartum aquilae[34], sicut in Apocalypsi Joannes se vidisse conscripsit. "Primum" inquit "animal simile vituli, secundum leonis, tertium hominis, et quartum aquilae"[35]. Ad se hac animalium aequalitate alter locus ad tractandum necessarius est. Nunc interim quod coepimus, explicemus.

VI. Haec est aquila, de qua scriptum est: "Sicut aquila tegit nidum suum "[36], id est, Christus Ecclesiam. Et iterum inquit: "in umbra alarum tuarum sperabo"[37]. Et iterum: "Renovabitur sicut aquilae juventus tua"[38]. Nam ut aquila † colona, quasi [ita] † mater nidi semper unius est, nec ad procreandam sobolem aliud aliquando cubile perquirit et cum primum calidis ovis maturo ortu fetus eruperit interior, pullos educit implumes, hos contra faciem fervidi solis opponit, et qui aegram et incalidam corusco radiorum appulsu aciem submiserit oculorum, materno damnatus arbitrio, et a fratrum consortio separatus dejicitur in terram. Et sicut avis ista inimica serpentum est, quos dum in aere alarum remigio subvectando supportat, hos obunco rostro, et armatis quasi quibusdam telis, pedibus suis lacerat ac divellit; quos cum devorat, calore suo interno noxium illud virus extinguit: ita ergo et Christus Dominus una diligit Ecclesiam, ut aquila nidum suum; quam ab aestu persecutionum alarum suarum defendit umbraculo: sic quoque extra Ecclesiam projicit, in quibus fidei lumen in firmum est, qui igneam Evangelium lucem vitiis saecularibus inquinati ferre non possunt.

VII. Et ut aquila serpentes devorat, et eorum venenum calore coquit interno, ita et Christus Dominus noster, percusso dracone, id est, diabolo lacerato, quod humano sibi corpus assumit, peccatum illud quod hominem tenebat obnoxium, tamquam perniciosum virus exstinxit [...] .

---

[32] DIDONE M., *Gregorio di Elvira e la paternità del De Salomone e dell'explanatio beati Hieronymis*, in "Divinitas", XXIV, Roma 1980, pp. 178-210.
[33] *Proverbi*, XXX, 18-19: "tre cose sono più grandi di me, anzi quattro non le comprendo: la traccia dell'aquila in cielo, la traccia della serpe sulla roccia, la traccia della nave in mezzo al mare, la traccia dell'uomo nella donna".
[34] *Ezechiele*, I, 10.
[35] *Apocalisse*, IV, 7.
[36] *Deuteronomio*, XXXII, 11.
[37] *Salmi*, LVI, 2.
[38] *Salmi*, CII, 5.

VIII. Hoc est ergo quod ait: 'Vestigia aquilae volantis'[39]: quia etsi post passionem et resurrectionem suam, praesentibus apostolis, Dominus noster ascendit in coelum, tamen cujus hominis tam altus sensus et tantus est, ut explicare possit, quomodo illa tanta majestas de coelo aut venire dignata fuerat, aut redire; cum hoc solum nobis scire liceat, quod aut venit aut redi? [...]

'Vestigia aquilae volantis' id est, Christi Domini advenientis ad terram, ac redeuntis ad coelos vestigia comprehendi enarrarique non posse".

19. Agostino (Tagaste, Numidia, 354-Ippona 430)

AUGUSTINUS, *Enarratio in Psalmos*, in *Patrologia Latina*, XXXVII, coll. 1323, in *Sant'Agostino. Enarrationes in Psalmos. Esposizione sui Salmi*, a cura di V. Tarulli e T. Mariucci (Nuova biblioteca agostiniana. Opere di Sant'Agostino. XXVII), 3 voll., Roma 1976, pp. 596-601.

Agostino, proveniente da famiglia cristiana, si formò in retorica a Cartagine, per poi trasferirsi a Roma nel 382 con l'intento di proseguire gli studi. L'esperienza manichea, cui si era avvicinato nel tentativo di trovare risposte esaurienti alle sue domande sul divino, lo avevano deluso, ma fu a Milano che egli poté trovare un ambiente all'altezza delle sue aspettative culturali. Fortemente suggestionato dalla figura di Ambrogio, si accostò al neoplatonismo cristiano, abbandonando definitivamente la dottrina manichea. Nello stesso periodo, Agostino seppe da Atanasio, esule da Alessandria presso la corte imperiale di Treviri, della conversione alla vita eremitica di Antonio, rimanendone profondamente colpito. Si fece battezzare nel 387, lo stesso anno in cui, imbarcandosi presso il porto di Ostia, venne rapito in estasi, come narrato nelle *Confessioni* (IX, 10, 23-25). Tornato in Africa l'anno dopo, vi rimase definitivamente, indossando gli abiti sacerdotali dal 391 (divenne vescovo di Ippona nel 395). Fu dopo aver assunto questo compito che scrisse le *Spiegazioni dei Salmi*. In questo brano Agostino insisteva sulla simbologia legata alla figura dell'aquila, indicando nella resurrezione il mistero dischiuso nell'esegesi del salmo CII.

"Renovabitur sicut aquilae juventus tua". Quaeris ergo quando satietur in bonis anima tua?Quando renovata fierit juventus tua. Et addidit, "sicut aquilae". Profecto hic aliquid latet :quod tamen dici de aquila solet, non tacemus, quia non est ab re hoc intelligere. Illud tantummodo indinuatum sit cordibus nostris, non sine causa dictum esse a Spiritu sancto, "Renovabitur sicut aquilae juventus tua". Resurrectionem enim quamdam significavit nobis. Et quidem renovatur et juventus aquilae, sed non ad immortalitem. Data enim similitudo, quantum de re mortali potuit trahi ad rem utcumque significandam immortalem, non ad demostrandam. Dicitur aquila, cum senectute corporis pressa fuerit, immoderatione rostri crescentis cibum capere non posse[40]. Pars enim rostri ejus superior, quae supra partem inferiorem aducantur, cum prae senecta immoderatius creverit, longitudo ejus incrementis non eam sinis os aperire, ut sit aliquod intervallum inter inferiorem partem et uncum superiorem. Nisi enim aliquod intervallum pateat, non habet morsus quasi forcipem, unde velut tondeat quod trasmittat ea fauces. Crescente itaque superiore parte, et nimis adunata, non poterit os aperire et aliquid capere. Hoc ei facit vetustas. Praegravatur languore senectutis, et inopia comedendi languescit nimis; utraque re, et aetatis et egestatis

[39] *Proverbi*, XXX, 18-19.

[40] ARISTOTELES, *Historia Animalium*, 619 a, 5-7, in *Histoire des animaux*, cit., p. 99

accedente. Itaque modo quodam naturali in mensura reparandae quasi juventutis, aquila dicitur collidere et percutere ad petram ipsum quasi labium suum superius, quo nimis crescente emendi aditus clauditur: atque ita contenendo illud ad petram excutit, et caret prioris rostri onere, quo cibus impediebatur : erit post senectutem tanquam juvenis aquila; redit vigor omnium membrorum, nitor plumarum, gubernacula pennarum, volat excelsa sucut antea, fit in ea quaedam resurrectio. Ad hoc enim exposita est ista similitudo: sicut de luna ponitur, quia deminuta et quodammodo intercepta luna rursus nascitur et impletur; et significat nobis resurrectionem; sed impleta illa non permanet; rursus minuitur, ut semper significet. Sic ergo et hoc quod de aquila dictum est: non ad immortalitem aquila reparatur, nos autem ad vitam aeternam; sed tamen propterea inde ducta est similitudo, ut quod nos impedit, petra nobis auferat. Non ergo praesumas de viribus tuis; firmitas petrae tibi escutit vetustatem: Petra autem erat Christus[41]. In Christo renovabitur sicut aquilae juventus nostra.

20. Giovanni Cassiano (360-435)

JOANNES CASSIANUS, *Institutiones Caenobiticae*, *Praefatio*, 8-9, in *Jean Cassien, Institutions Cénobitiques*, a cura di J.-C. Guy (Sources Chrétiennes. CIX), Paris 1965, pp. 30-33.

Fu il più significativo scrittore della Gallia del V secolo. Fece la propria esperienza monastica a Betlemme e poi in Egitto, dove soggiornò a lungo. Quindi si recò a Costantinopoli, dove venne introdotto al diaconato dal patriarca Giovanni Crisostomo. Recatosi a Roma per intercedere presso papa Innocenzo I per il patriarca in esilio, venne consacrato sacerdote. A Marsiglia fondò due cenobi, uno maschile e uno femminile, quindi decise di rimanervi per professare l'ideale monastico fino alla morte. Tutti i suoi scritti vennero redatti proprio nella fase finale della sua esistenza; *Le istituzioni dei cenobi*, in modo particolare, datava al periodo tra 419 e 426. Si propongono qui due brani in cui l'Autore indicava i modelli della vita cenobitica nei monasteri di Egitto, Siria e Palestina. Nel secondo frammento egli sottolinea, in modo particolare, la necessità dell'astinenza affinché l'uomo possa elevarsi con le proprie ali verso la cittadinanza celeste.

Praefatio: 8. Propositum siquidem mihi est non de mirabilius Dei, sed de correctione morum nostrorum et consummatione uitae perfectae secundum ea, quae a senioribus nostris accepimus, pauca disserere. In eo quoque tuis praeceptis satisfacere studebo, ut, si quid forte non secundum typum maiorum antiquissima constitutione fundatum, sed pro arbitrio uniuscuiusque instituentis monasterium uel deminutum uel additum in istis regionibus conprobauero, secundum eam quam uidimus monasteriorum regulam per Aegyptum uel Palestinam antiquitus fundatorum fideli sermone uel adiciam uel recidam, nequaquam enim credens rationabilius quippiam uel perfectius nouellam constitutionem in occiduis Galliarum partibus repperire potuisse quam illa sunt instituta, in quibus ab exordio praedicationis apostolicae a sanctis ac spiritalibus patribus fundata monasteria ad nos usque perdurant. 9. Illam sane moderationem opusculo huic interserere praesumam, ut ea, quae secundum Aegyptiorum regulam seu pro asperitate aërum seu pro difficultate ac diuersitatae morum inpossibilia in his regionibus uel dura uel ardua conprobauero, institutis monasteriorum, quae per Palestinam uel Mesopotamiam habentur, aliquatenus temperem,

[41] *Prima lettera ai Corinzi*, 10, 4.

quia, si rationabilis possibilium mensura seruetur, eadem obseruantiae perfectio est etiam in inpari facultate.

VI, 6 :

Et reuera cum in omnibus uirtutum profectibus et cunctorum expugnatione uitiorum Domini sit gratia atque uictoria, in hoc praecipue peculiare beneficium Dei ac speciale donum et patrum sententia et experimento purgationis ipsius manifestissime declaratur his, qui eam meruerint possidere. Quodammodo enim exire de carne est in corpore commorantem et ultra naturam est, fragili carne circumdatum carnis aculeos non sentire. Et idcirco inpossibile est hominem suis ut ita dixerim pinnis ad tam praecelsum caelesteque praemium subuolare, nisi eum gratia Domini de terrae caeno munere castitatis eduxerit. Nulla etenim uirtute tam proprie carnales homines spiritalibus angelis imitatione conuersationis aequantur quam merito et gratia castitatis, per quam adhuc in terra degentes habent secundum Apostolum *municipatum in caelis*, quod deposita corruptela carnali habituros sanctos promittitur in futurum, hic iam in carne fragili possidentes.

21. Macario Magno (o pseudo Macario) (390-430ca.)

MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, III, 2; XVI, 1 (3); XVI, 2 (4); XVI, 5 (3); XXVIII, 2 in *Pseudo-Macaire, Œuvres spirituelles, I, Homélies propres à la Collection III*, a cura di V. Desprez (Sources Chrétiennes. CCLXXV), Paris 1980, pp. 90-91; pp. 180-181; pp. 184-185; pp. 200-201; pp. 334-335.

Il *corpus* pseudo macariano ammonta a quattro collezioni per un totale di oltre centocinquanta omelie o dialoghi monastici. Essi costituiscono un gruppo compatto da un punto di vista contenutistico, ma variano nello stile e probabilmente nella provenienza. Infatti vennero raccolti in età bizantina durante la rinascita mistica del X-XI secolo e circolarono anche attraverso florilegi attribuiti a Macario l'Egiziano, Simeone di Mesopotamia, Basilio, Efrem e Marco l'Eremita. Si tratta dunque di un complesso di testi che costituiscono un ambito d'indagine scientifica ancora giovane, ma significativo in relazione al rapporto tra visione mistica e iconografia teofanica.

III, 2:

Δείκνυσιν α'υτῇ ἑαυτὸν ὁ κύριος ἐν δυσὶ προσώποις, "εν τε τοῖς στίγμασιν α'υτοῦ καὶ ἐν τῇ δόξῃ τοῦ φωτὸς α'υτοῦ, καὶ θεωρεῖ ἡ ψυχὴ τὰ πάθη, "α ὑπὲρ α'υτῆς "επαθεν, θεωρεῖ δὲ κὰι τὴν'υπέρλαμπρον δόξαν τοῦ ἐνθέου φωτὸς α'υτοῦ, τὴν α'υτὴν ε'ικόνα μεταμορφουμένη ἀπὸ δόξῃ ε'ις δόξαν, καθάπερ ἀπὸ κυρίου πνεύματος καὶ ἐν ἀμφοτέροις τοῖς προσώποις προκόπτουσα, "εν τετῷ τοῦ πάθους καὶ ἐν τῷ τοῦ ἐνδόξου φωτός, τρόπον τινὰ λήθην λαμβάνει τῆς φύσεως καταλαμφθεῖσα ὑπὸ τοῦ θεοῦ καὶ συγκραθεῖσα καὶ μιγεῖσα τῷ ἐπουρανίῳ ἀνθρώπῳ καὶ τῷ πνεύματι τῷ ἁγίῳ, πνεῦμα καὶ α'υτὴ γεναμένη.

XVI, 1 (3):

Ἀδύνατον γὰρ χωρὶς τῶν ἁγίων πτερύγων του πνεύματος παρελθεῖν τινα τὴν προειρημένην ὁδόν (τουτέστι πάσας τὰς ἐντολὰς τοῦ κυρίου καθαρῶς καὶ τελείως καὶ ἀμώμως ἀποπληρῶσαι), καὶ ο"υτω καταξιωθῆναι ε'ισελθεῖς ε'ις τὴν πύλην τῆς βασιλείας τῶν ο'υρανῶν.

XVI, 2 (4):

Ὁ νοῦς [...]
ἀναπαύσει ὑπὸ τῶν πτερύγων τοῦ πνεύματος βασταζόμενος καὶ ὁδηγούμενος ε'ις ὀπτασίας καὶ ἀποκαλύψεις μυστηρίων ἐπουρανίων καὶ ε'ις θεωρίας πνευματικὰς ἀρρήτους, "ασπερ γλῶσσα σαρκὸς λαλῆσαι οὐ δύναται.

XVI, 5 (3):

Ζητεῖ ὁ κίριος καρπόν τινα "ιδιον α'υτῆς τῆς ψυχῆς, α'υτὸ τὸ θέλημα καὶ τὴν προαίρεσιν καὶ πίστιν καὶ ἀγάπην "ολην α'υτῷ ἀποδοῦναι καὶ "οση δύναμίς ἐστιν ἀγαθῶν "εργων ἐπιτηδειότητα "ητοι "ενδοθεν "η "εξωθεν. Ταῦτα παρ' ημῶν ὁ κύριος ἐπιζητεῖ καὶ τὴν πρὸς α'υτὸν ἀδιαλειπτον ζήτησιν καὶ "οταν ιδῃ τὴν τοιαύτην τῆς ψυχῆς ἀγαθὴν προαίρεσιν καὶ ὀρθὴν πρὸς κύριον ζήτησιν, τότε δίδωσιν α'υτῇ τὴν χάριν ἐρχόμενος καὶ κατοικῶν ἐν ἡμῖν, καὶ τότε καρποὺς τοῦ πλεύματος φέρειν τὴν ψυχὴν καταξιοῖ ε'ις καιρὸν σύκων "ωριμον γενομένην.

XXVIII, 2 (1):

Γινωσκέτω οὖν ἡ φρονίμη παρθένος, "οτι ο"υτως ὀφείλει "εχειν ἐν ἑαυτῇ τὸν Χριστὸν καθάπερ καὶ ἡ Μαρία, καὶ ὡς ἐκείνη ἐν τῇ γαστρί,σὺ ἐν τῇ καρ δίᾳ, καὶ τότε δυνήσῃ συνετῶς ψάλλειν καὶ λέγειν· «Διὰ τὸν φόβον σου, κύριε, ἐν γαστρὶ ἐλάβομεν καὶ ὠδινήσαμεν καὶ ἐτέκομενπνεῦμα σωτηρίας». Ο"υτω καὶ ὁ Ἐκκλησιαστὴς ε"ιρηκεν· "οτι «ὡς ὀστᾶ κυοφορούσης ο"υτως ἡ ὁδὸς τοῦ πνεύματος».

22. Teofilo di Alessandria (345 ca.-412)

THEOPHILUS ALEXANDRINUS, *Sulla penitenza*, XXI-XX, in *Omelie copte*, a cura di T. Orlandi, (Corona Patrum), Torino 1981, pp. 95-120.

Teofilo sedette al trono episcopale di Alessandria fra 395 e 412. Sono poche le notizie che permettono di ricostruire la sua biografia, mirata al consolidamento dell'autorità della chiesa alessandrina. Gli scritti originali, in greco, sono giunti in via frammentaria, mentre restano quelli conservati in lingua copta di cui alcuni sono stati giudicati autentici e dei quali Tito Orlandi ha fornito la traduzione in italiano, qui riportata.

XXI. Ora dunque, miei cari prendiamoci cura della nostra vita in ogni momento, finché siamo invitati dal Signore ad essere fedeli. Guardate quante pene il nostro Signore e nostro Salvatore Gesù patì per noi. Quale mai male infatti egli fece, o quale fra tutte le creature potrebbe accusarlo di un peccato? Eppure egli patì tutte quelle cose proprio per noi peccatori affinché ci donasse quella grande salvezza del pentimento. Possano gli occhi del vostro cuore contemplare i chiodi infissi nelle sue mani sante mentre egli è appeso al legno della croce per i nostri peccati; e il suo costato che fu trafitto da una lancia, da cui sgorga sangue e acqua; e la canna che batterono sulla sua testa; e il servo senza vergogna che lo colpì sul viso; ed egli stava in silenzio e stava inchiodato sulla croce senza che avessero pietà di lui, ed oltretutto gli fecero bere aceto e fiele quando ebbe sete. XXII. E compiendo tutte queste cose egli sopportava con pazienza e con filantropia, volendo che gli fossimo compagni nei patimenti affinché ereditassimo con lui il regno dei cieli. Egli disse: "Chi mi

ama rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua"[42]. E anche l'apostolo santo Paolo riconosce l'onore della croce; perciò proclama dicendo: "Che non accada che io mi glorii se non della croce del nostro Signore Gesù Cristo, per mezzo del quale il mondo è stato crocifisso per me ed io per il mondo"[43] ed inoltre dice: "Mi hanno crocifisso con il Cristo, ma io non sono vivo, ma è Cristo che vive in me"[44] ed ancora: "Senza sofferenza non è possibile piacere a Dio"[45] ed ancora: "Se voi sopportate la sofferenza con lui, diventerete re con lui"[46].

In lode alla Vergine[47] XVI.
Ecco dunque, o miei cari, che per la quantità dei miei peccati vi ho ricordato queste cose oggi, nella festa della regina e madre della vita di tutti noi, il nostro Signore Gesù Cristo, che ci riunì oggi per la commemorazione della sua madre la Vergine. Possiamo dunque trarne dei buoni frutti e con essi soddisfare Dio e la Vergine, sua madre; infatti il Signore ci benedirà, perché siamo venuti in questo tempio santo oggi, sia pure essendo in questi grandi peccati, ciascuno a suo modo, e ciascuna secondo le sue azioni, soltanto se la Vergine vedrà il frutto dello Spirito Santo essere cresciuto nelle nostre membra; cioè: "L'amore, la misericordia, la gioia, la pace, la mansuetudine, la bontà, il bene, la fede, la pacificità, la continenza. A questo – dice – la legge non si oppone; infatti quelli che sono di Cristo crocifissero la carne e le passioni e il desiderio"[48] dice la lingua profumata, Paolo.

XVII. Leviamo le mani al cielo, e preghiamo la nostra madre vergine santa Maria, la nostra ambasciatrice. Essa infatti è potente, e pregherà il suo unigenito figlio Gesù per noi tutti, perché né carestia né pestilenza ci sopravvenga. E ci proteggerà dal maligno, ingannatore malvagio che inganna tutto il mondo. O signora nostra madre Maria, regina e genitrice di Dio veramente! Noi sappiamo che tu stai presso Dio, tuo figlio diletto, e presso i santi tutti; e se lo preghi per noi, egli è giusto in ogni cosa, e santo, e ci perdonerà i nostri debiti tutti e le nostre mancanze, e ci darà il modo di compiere la sua volontà prima che venga a levarci da questo luogo.

23. Cirillo di Alessandria (Alessandria, 376-444)

CYRILLUS ALEXANDRINUS, *In onore di Atanasio*, III, T19-T20 e VI, L11, in *Omelie copte*, cit., pp. 151 e 154.

Nipote di Teofilo, gli succedette alla cattedra alessandrina nel 412, dando un seguito alla decisa politica ecclesiastica dello zio. Al punto che al concilio di Efeso del 431 la sua linea anticostantinopolitana – in merito all'appellativo mariano di *Theotokos* – trionfò, in accordo con la Chiesa di Roma e con il sostegno del monachesimo egiziano. Sono sopravvissute molte delle sue opere in greco, ma vengono qui proposti alcuni passi di quelle conservate in copto. Si segnalano in modo particolare due frammenti delle omelie *In onore*

[42] *Matteo*, XVI, 24.
[43] *Lettera ai Galati*, VI, 14.
[44] *Lettera ai Galati*, II, 20.
[45] *Lettera agli Ebrei*, XI, 6.
[46] *Lettera ai Romani*, VIII, 17.
[47] *Omelie copte*, cit., p. 108.
[48] *Lettera ai Galati*, V, 22-24.

di Atanasio, testo databile tra VII e VIII secolo, un falso attribuito a Teofilo[49], diviso tra un codice smembrato proveniente dalla biblioteca del monastero di San Mercurio presso Edfu e un altro frammentario della biblioteca del monastero Bianco.

III, T19-T20. "O padre santo, egli morì come un uomo qualsiasi, e non vi è nessun respiro di vita in lui"[50]. Disse loro Atanasio: "Cristo vi farà conoscere che egli è vivo come un uomo qualunque". Pose la sua mano (su di lui) e gli disse: "Figlio mio, sorgi e vai da tuo padre". Ed egli si levò a sedere sotto gli occhi di tutti. Allora tutta la folla degli Isaurici, quando videro ciò che era accaduto, acclamarono nella loro lingua: "Beati noi, poiché il Cristo ci ha mandato questo grande salvatore in questo modo".

VI, L11. "[...] Quando questo santo poneva le sue mani sull'offerta della *synaxis*, i cherubini solevano venire a posarsi su di essa battendosi le ali un contro l'altro. E tutto il luogo si riempiva di luce come se dei lampi scendessero dal cielo, e noi eravamo esterrefatti dalla paura".

24. Diadoco di Fotice (400-486 ca.)

DIADOCUS, *Visio*, LXII, in *Diadoque de Photicé, Œuvres Spirituelles*, a cura di E. Des Places, (Sources Chrétiennes. V bis), Paris 1966, pp. 122-123.

Non ci sono molte notizie certe di colui che nel 457 era vescovo di Fotice, in Epiro. Dal momento che la sua produzione letteraria è rivolta ai monaci, si suppone che lo sia stato lui stesso. I suoi *Cento capitoli sulla perfezione spirituale* ebbero notevole fortuna, vista la ricchezza della tradizione manoscritta. Il brano citato parla dell'esegesi giudaica intorno al carro mistico, figura delle virtù in grado di sollevare Elia fino a Dio.

Ὥστε μοι φαίνεσθαι ὅτι ὁ διὰ ζῆλον τῆν ἀυσεβείας τῷ θυμῷ σωφρόνως κε χρημένος δοχιμώτερος πάντως παρὰ τῇ τῶν ἀνταποδόσεως εὑρεθήσεται πλάστιγγι τοῦ οὐδ' ὅλος διὰ δυσκινησίαν νοῦ εἰς θυμὸν κινουμένου· ὁ μὲν γὰρ ἀγύμναστον τὸν τῶν ἀνθρωπίνων φρενῶν ἡνίοχον ἔχων φαίνεται, ὁ δὲ ἀεὶ ἐπι τῶν ἵππων τῆς ἀρετῆς ἐναγώνιος φέρεται ἐν μέσῳ τῆς τῶν δαιμόνων παρατάξεως τὸ τῆς ἐγκρατείας καταγυμνάζων ἐν φόβῳ θεοῦ τέθριππον. Ὅπερ ἅρμα Ἰσραὴλ ἐν τῇ ἀναλήψει τοῦ θεσπεσίου Ἠλίου παρὰ τῇ γραφῇ εἰρημένον εὑρίσκομεν, ἐπειδὴ πρώτοιστοῖς Ἰουδαίοις περὶ τῶν τεσσάρων ἀρετῶν διαφόρως φαίνεται ὁμιλήσας ὁ θεός. Διόπερ ὅλως καὶ ἐπὶ ἅρματος πυρὸς ἀνελήφθη ὁ τοσοῦτος τῆς σοφίας τρόφιμος, ὡς ἵπποις ταῖς οἰκείαις ἐμοὶ δοκεῖν ὁ φωφρῶν χρησάμενος ἀρεταῖς ἐν τῷ ἁρπάξαντι αὐτὸν ἐν αὐρᾳ πυρὸς πνεύματι.

25. *Apophtegmata Patrum* (450-500 ca.)

Apophtegmata Patrum, I, 1; I, 4; I, 18; I, 19; I, 23; II, 10; III, 5; III, 19; III, 48, in *Les apophtegmes des Pères. Collection systématique*, a cura di J.-C. Guy (Sources Chrétiennes.

[49] *Omelie copte*, cit., p. 145: l'omelia appartiene al ciclo atanasiano e prevedeva la celebrazione dei suoi miracoli secondo quanto raccolto da una serie di manoscritti del monastero Bianco. Il ciclo prese forma tra VII e VIII secolo.
[50] Stanno parlando quanti accompagnavano la madre di un bambino, che, lavorando alla realizzazione di una chiesa venne morso da un serpente velenoso morendo all'istante.

CCCLXXXVII, CDLXXIV, CDXCVIII), 3 voll., Paris 1993-2005, I, pp. 102-103, 102-105, 106-107, 106-107, 114-117, 128-131, 150-153, 158-161, 176-177.

Letteratura edificante basata sulle vite e sui detti dei Padri del deserto, gli *Apophtegmata* costituiscono una fonte molto ricca sulla contemplazione, non priva però di difficoltà da un punto di vista letterario. Si tratta infatti di raccolte riferite alla realtà monastica egiziana intorno al IV secolo, ma la loro genesi risulta tutt'oggi oscura e presumibilmente avvenuta in un lungo lasso di tempo, a partire da una tradizione orale fissata attraverso la scrittura, ma poi integrata per via di successivi apporti[51]. Il tema della prassi ascetica che conduce alla visione di Dio risulta centrale in molti dei detti dei Padri del deserto, sia in positivo che in negativo. Ovvero, tanto quando si attesta un'esperienza di contemplazione, che quando si ammonisce dalle molte insidie celate nei tentativi di chi si ostini a cercare di raggiungerla. L'ultimo dei volumi della collezione sistematica pubblicati dalle *Sources Chétiennes* (il CDXCVIII del 2005), in modo particolare, contiene un numero tanto elevato di citazioni sui carismi profetici concessi ai monaci, da rendere necessaria una lettura integrale del testo.

I, 1:

Ἠρώτησέ τις τὸν ἀββᾶ Ἀντώνιον λέγων· Τί φυλάξας τῷ Θεῷ εὐαρεστήσω; Καὶ ἀποκριθεὶς ὁ γέρων εἶπεν·" Α ἐντέλλομαί σοι φύλαξον· Ὅπουδ' ἂν ἀπέρχῃτὸν Θεὸν ἔχε πρὸ ὀφθαλμῶν σου πάντοτε· καὶ ὅπερ ἀνπράττεις, ἔχε ἐκ τῶν θείων γραφῶν τὴν μαρτυρίαν.

I, 4:

Ἔλεγεν ἄλλος ὅτι ἐλεγέ τις τῶν πατέρων τὴν ξεροτέραν καὶ μὴ ἀνώμαλον δίαιταν ἀγάπῃ συζευχθεῖαν θᾶττον εἰσάγειν τὸν τῆς ἀπαθείας λιμένα.

I, 18:

Ἀδελφὸς ἠρώτησε γέροντα λέγων· Ποῖον καλὸν πρᾶγμά ἐστιν, ἵνα ποιήσω καὶ ζήσω ἐν αὐτῷ; Καὶ εἶπειν ὁ γέρων· Ὁ Θεὸς οἶδε τὸ καλόν. Ἀλλ' ἤκουσα ὅτι ἠρώτησέ τις τῶν πατέρων τὸν ἀββᾶ Νισθερῶ τὸν μέγαν, τὸν φίλον τοῦ ἀββᾶ Ἀντωνίου, καὶ εἶπεν αὐτῷ· Ποῖον καλὸν ἔργον ἐστίν, ἵνα ποιήσω; Καὶ εἶπεν αὐτῷ· Οὐκ εἰσί πᾶσαι αἱ ἐργασίαι ἴσαι; Ἡ γραφὴ λέγει ὅτι «Ἀβραὰμ φιλόξενος ἦν καὶ ὁ Θεὸς ἦν μετ'αὐτοῦ», καὶ Ἠλίας ἠγάπα τὴν ἡσυχίαν καὶ ὁ Θεὸς ἦν μετ' αὐτοῦ, καὶ ὁ Δαυὶδ ταπεινὸς ἦν καὶ ὁ Θεὸς ἦν μετ' αὐτοῦ."Ο οὖν θεωρεῖς τὴν ψυχήν σου θέλουσαν κατὰ Θεόν, τοῦτο ποίησον καὶ τήρει τὴν καρδίαν σου.

I, 19:

Ἔλεγεν ἀββᾶ Ποιμὴν περὶ τοῦ ἀββᾶ Νισθερώου ὅτι ὥσπερ τὸν ὄφιν τὸν χαλκοῦν τὸν ἐν τῇ ἐρήμῳ εἴ τις ἔβλεπε ἐκ τοῦ λαοῦ ἐθεραπεύετο οὗτος ἦν ὁ γέρων· πᾶσαν ἀρετὴν ἔχων καὶ σιωπῶν πάντας ἐθεράπευεν.

I, 23:

Εἶπε πάλιν· Ἡ πενία καὶ ἡ θλῖψις καὶ ἡ διάκρισις, ταῦτά εἰσι τὰ ἐργαλεῖ

[51] Si rimanda alla lettura dell'introduzione di Jean-Claude Guy al primo volume dell'edizione delle *Sources Chrétiennes* per i problemi critici.

ατοῦ μονήρους βίου. Γέγραπται γὰρ ὅτι· « Ἐὰν ὦσιν οἱ πρεῖς οὗτοι ἄνδρες Νῶε Ἰὼβ καὶ Δανιὴλ». Νῶε πρόσωπόν ἐστι τῆς ἀκτημοσύνης, Ἰὼβ δὲ τοῦ πόνου καὶ Δανιὴλ τῆς διακρίσεως. Ἐὰν οὖν ὦσιν αἱ τρεῖς αὗται πράξεις ἐν τῷ ἀνθρώπῳ, ὁ Θεὸς οἰκεῖ ἐν αὐτῷ.

II, 10:

Κατημένου ποτὲ αὐτοῦ τοῦ ἀββᾶ Ἀρσενίου εἰς τὸν Κάνωπον ἦλθε μία συγκλητικὴ παρθένος πλουσία σφόδρα καὶ φοβουμένη τὸν Θεὸν ἀπο Ῥώμης ἰδεῖν αὐτόν. Καὶ ὑπεδέξατο αὐτὴν Θεόφιλος ὁ ἀρχιεπίσκοπος. [...]
«Εἰσί γὰρ ἐν τῇ πόλει ἡμῶν πολλοὶ ἄνθπωποι, ἀλλὰ προφήτης ἦλθον ἰδεῖν».

III, 5:

Εἶπεν ἀββᾶ Θεόδωρος· Καθεζόμενος ἐν τῷ κελλίῳ σου, συνάγαγέ σου τὸν νοῦν, μνήσθητι τῆς πρὸς τὸν Θεὸν παραστάσεως, φαντάζου τὸ φοβερὸν καὶ φρικῶδες ἐκεῖνο κρῖμα, ἄγε εἰς μέσον τὰ ἀποκείμενα τοῖς ἁμαρτάνουσιν, αἰσχύνην τὴν κατ' ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ καὶ τοῦ Χριστοῦ αὐτοῦ, ἀγγέλων, ἀρχαγγέλων, ἐξουσιῶν καὶ πάντων ἀνθρώπων, τά τε κολαστήρια πάντα, πῦρ το αἰώνιον, σκώληκα ἀτελεύτητον, τὸν Τάρταρον, τὸ σκότος, ἐπὶ πᾶσι τούτοις τὸν τῶν ὀδόντων βρυγμόν, τοὺς φόβους καὶ τὰς βασάνους. Ἄγε δὴ φέρε καὶ τὰ τοῖς δικαίοις αποκείμενα ἀγαθά, παρρησίαν τὴν μετὰ τοῦ Θεοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Χριστοῦ αὐτοῦ, ἀγγέλων, ἀρχαγγέλων, ἐξουσιῶν καὶ παντὸς τοῦ δήμου, βασιλείαν καὶ τἀταύτης δωρήματα, τὴν χαρὰν καὶ τὴν ἀπόλαυσιν.

III, 19:

Διηγήσατο περὶ τοῦ ἀββᾶ Μακαρίου τοῦ μεγάλου ὅτι περιπατοῦντος αὐτοῦ εἰς τὴν ἔρημον εὗρεν εἰς τὸ ἔδαφος κρανίον νεκροῦ ἐρριμμένον, καὶ σαλεύσας αὐτὸ τῇ βαίνῃ ῥαβδῳ ὁ γέρων λέγει· Σύ, τίς εἶ; Αποκρίθητι μοι. Καὶ ἐλάλησεν αὐτῷ τὸ κρανίον λέγον· Ἐγὼ ἀρχιερεὺς ἦμην τῶν Ἑλλήνων τῶν μεινάντων ἐν τῷ τόπῳ τούτῳ· καὶ σὺ εἶ ὁ αββᾶ Μακάριος ὁ πνευματοφόρος.

III, 48:

Γέρων τις ἐν νυκτὶ μὴ εἰδὼς ὅτι ὁ μαθητὴς αὐτοῦ ἀκροᾶται ὠλόλυζε πικρῶς, βρύχων καὶ κλαίων. Καὶ παρακληθεὶς ὑπὸ τοῦ μαθητοῦ αὐτοῦ ἔλεγεν· Κατενήχθην καὶ εἶδον τῶν ἁμαρτωλῶν τὰς ψυχὰς εἰς τὸν Ἅιδην ἐν ποίᾳ θλίψει εἰσίν, καὶ οὐ δύναμαι τοῦ λοιποῦ παρακληθῆναι.

Apopthegmata Patrum, XII, 9 e XII, 13, in *Les apophtegmes des Pères. Collection systématique*, cit., II, 2003, pp. 212-213 e 216-217.

XII, 9 :

Παρέλαβεν ἀββᾶ Λὼτ τῷ ἀββᾶ Ἰωσὴφ καὶ λέγει αὐτῷ· Ἀββᾶ, κατὰ τὴν δύναμίν μου ποιῶ τὴν μικρὰν νηστείαν καὶ τὴν εὐχὴν καὶ τὴν μελέτην καὶ τὴν ἡσυχίαν, καὶ κατὰ τὴν δύναμίν μου καθαριεύω τοῖς λογισμοῖς· τὶ οὖν ἔχω ποιῆ σαιλοιπόν; Ἀναστὰς οὖν ὁ γέρων ἦπλωσε τὰς χεῖρας αὐτοῦ εἰς τὸν οὐρανόν, καὶ γεγόνασιν οἱ δάκτυλοι αὐτοῦ ὡς δέκα λαμπάδες πυρός, καὶ λέγει αὐτῷ· Εἰ θέλεις, γενοῦ ὅλος ὡς πῦρ.

XII, 13:

Ἔλεγον περὶ τοῦ ἀββᾶ Τιθόη ὅτι εἰ μὴ ταχέως κατέφερε τὰς χεῖρας αὐτοῦ ὅτε ἵστατο εἰς προσευχήν, ἡρπάζετο ὁ νοῦς αὐτοῦ ἄνω. Εἰ οὖν

συνέβη α'υτὸν 'αδελγῷ συνεύχεσθαί ποτε, 'εσπούδαζε ταχέως καταφέρειν τὰς χεῖρας "ινα μὴ 'αρπάγῃ 'ο νοῦς α'υτοῦ χρονίσῃ.

Apophtegmata Patrum, collectio alphabetica[52], in *Patrologia Graeca*, LXV, coll. 95-96; coll. 165-166; coll.289-290; coll.371-372.

De abbate Arsenio, XXVII, coll. 95-96:

'Αδελφός τις 'απῆλθεν ε'ις τὸ κελλίον τοῦ 'αββᾶ 'Αρσενίου 'εν Σκήτει, καὶ προσέσχε διὰ τῆς θυρίδος, καὶ θεωρεῖ τὸν γέροντα "ολον 'ως πῦρ· ἦνδὲ "αξιος 'ο 'αδελφὸς τοῦ 'ιδεῖν. Καὶ 'ως "εκρουσεν, 'εξῆλθεν 'ο γέρων, καὶ θεωρεῖ τὸν 'αδελφὸν 'ως "εκθαμβον. Καὶ λέγει α'υτῷ· "Εχεις πολλὴν "ωραν κρούων; μή τί ποτε εἶδες ὧδε; Καὶ εἶπε· Ο'υχί. Καὶ λαλήσας α'υτὸν 'απέλυσεν.

De abbate Dula, VII, coll. 165-166:

Δαυὶδ 'ο προφήτης, 'εν 'αωρίᾳ η"υχετο, μεσονύχτιον 'εξηγείρετο, πρὸ τοῦ "ορθρου παρεκάλει, "ορθρου παρίστατο, πρωίας 'εσπέπας καὶ μεσημβρίας 'ικέτευε, καὶ διὰ τοῦτο "ελεγεν· 'Επτάκις τῆς 'ημέρας "ηνεσά σε.

De abbate Matoe, II, coll. 289-290:

"Οσον 'εγγίζει "ανθρωπος τῷ Θεῷ, τοσοῦτον 'αμαρτωλὸν 'εαυτὸν βλέπει. 'Ησαίας γὰρ 'ο προφήτης 'ιδὼν τὸν Θεὸν, τάλαν καὶ 'ακάθαρτον "ελεγεν 'εαυτόν.

De abbate Pambo, XII, coll. 371-372:

"Ελεγον περὶ τοῦ 'αββᾶ Παμβὼ, "οτι 'ως "ελαβε Μωυσῆς τὴν ε'ικόνα τῆς δόξης 'Αδὰμ, "οτε 'εδοξάσθη τὸ πρόσωπον α'υτοῦ· ο"υτος καὶ τοῦ 'αββᾶ Παμβὼ 'ως 'αστραπὴ "ελαμπε τὸ πρόσωπον, καὶ ἦν 'ως βασιλεὺς καθήμενος 'επὶ τοῦ θρόνου α'υτοῦ. Τῆς α'υτῆς 'εργασίας ἦν καὶ 'ο 'αββᾶς Σιλουανὸς, καὶ 'ο 'αββᾶς Σισόης.

26. Giacomo di Sarug (451-521/522)

JACOBUS SARUGENSIS, *Omelia VI: sulla natività secondo la carne del Salvatore nostro*, VI, 21-51 e VI, 431-442, in *Omelie mariologiche di Giacomo di Sarug. Introduzione, traduzione dal siriaco e commento*, a cura di C. Vona, "Lateranum", XIX (1953), 1-4, p. 196 e p. 209.

Giacomo di Sarug nacque nel 451 a Curtam, nel distretto mesopotamico di Sarug, proprio in concomitanza con il Concilio calcedonese che inaugurò un periodo di accese polemiche religiose tra nestoriani e monofisiti. La carriera di vescovo di Batnan, nello stesso distretto di Sarug, ebbe inizio di fronte a una commissione di cinque vescovi, davanti ai quali il ventiduenne Giacomo improvvisò un'omelia sulla visione di Ezechiele. Celebrato con Efrem nei calendari liturgici delle Chiese maronita e giacobita, a lui risalgono molti dei topos poetici che andarono a costituire gli inni liturgici mariani delle Chiese copta e costantinopolitana.

[52] Oltre ai due brani indicati si segnalano anche le colonne 131-132, in cui abba Abramo raccontava di un monaco scriba che, avendo lo sguardo sempre rivolto alla contemplazione, aveva malamente copiato il manoscritto lui commissionato. Alle colonne 207-208, inoltre, si narrava di un certo monaco che intrecciava distrattamente canestri mentre il suo *animus vacabat contemplationi*. Per la traduzione di questi brani si rimanda al terzo volume della raccolta pubblicata dalle *Sources Chrétiennes*: *Les Apophtegmes des Pères XVII-XXI*, a cura di J.-C. Guy (Sources Chrétiennes. CDXCVIII), Paris 2005.

VI, 21-51

Dove l'intelletto scruterà la sua via per cercarti colà?
Ed in qual via la parola si muoverà, per narrare le tue bellezze?
Dove di trovi? Sul carro o presso Maria[53]?
Presso il Genitore tuo o presso Giuseppe in terra di Giuda?
Nel seno del Padre tuo o veramente nel seno di Maria?
Nel seno di carne o sul trono cristallino?
Su ali di fuoco, dense di ali, ti si può trovare,
o sulle braccia della madre fanciulla sei tu portato?
Sul dorso dei Cherubini sei tu? Colà ti vedrò?
O sulle ginocchia della fedele abitò la tua grandezza?
Tra le legioni di fiamme di fuoco è il tuo splendore,
o sei cinto di fasce nel presepio, come un povero?
Dove ai Vigili non v'è respiro, abitò l'essenza tua.
O piccole mammelle prendi con la nostra umanità?
Tra i veloci movimenti di quel carro tu ti ritiri,
o le ninne nanne della poveretta a te son care?
Dalle fiammeggianti lingue sei tu santificato,
o dalla bocca della verginità sei tu amato?
Al di sopra delle rote razionali sei tu portato,
o sulle mani di quella figlia di David sei tu onorato?
Il giogo puro di fiamma obbedisce alla tua maestà,
o sul petto della figlia di miseri sei tu abbracciato?
Nel tabernacolo nascosto, al di sopra dei principati, hai il regno tuo,
o in una doppia caverna di pietra abita la tua potestà?
Dalla dimora dei Serafini con la voce è offerta a te la santità[54]
o, forse, dei pastori il latte è offerto a te?
In basso, cioè, ti cercherò, in alto ti guarderò, o sei vicino a tutto?
Tra le pecore o sul cielo o in tutti i confini?
Vengo meno, signor mio, perché terribile è il tuo mistero, ed io debole,
ricco il tuo discorso e povera la lingua mia; e come potrò esaurirti?

VI, 431-442

Dal Padre apparve, e splendé Maria per la sua pienezza;
discese il raggio e non recise dal suo mandante la radice sua.
Nella pura abitò, mentre risplende nel seno del Padre suo,
nel seno entrò, ma è pieno il cielo della gloria sua.
Splendé nella fanciulla, ma rifulge sul carro la luce sua,
nel seno è la concezione sua, ma dei Vigili le ali per lui si infiammano.
In Maria (è) tutto, tutto nel Padre suo, ed egli è;
muove i Cherubini, di membra si riveste, in tutto si trova.

[53] *Omelia* I, 55, *ivi*, p. 117 e II, 338, *ivi*, p. 147, Maria viene paragonata al celeste cocchio o al cocchio dei celesti: "Fanciulla che qual cocchio dei celesti è divenuta, /ed in trionfo portò il Fortissimo che le creature porta".
[54] *Isaia*, VI, 1

Tremano gli ordini, si agitano le Schiere, le Virtù cantano,
tremano le Congregazioni, gli Ordini si occultano, gridano i Ceti.
Quelli lodano, ed in alto cercano la maestà di lui,
mentre abita in un seno sulla terra, divenuto cielo di carne.
E regge col pugno suo le briglie del mondo e le loro guide,
mentre si è fatto fanciullo in un seno virgineo, senza unione.
È posta la misura della terra tutta nel palmo del Padre suo,
e lo porta un palmo di carne per la piccolezza sua.
Si estende il suo potere sulle creature ed è nascosto in Maria,
la potestà del cielo e della terra ed abita nella madre sua.

27. *Vita di san Pacomio* (Tebaide, 290-346 ca.)

Histoire de Saint Pakhôme et de ses communautés, documents copte et arabe inédites, publiés et traduits, a cura di E. Amélineau, "Annales du Musée Guimet", XVII (1889), Paris 1889, pp. 105-108.

Lo stile in cui è scritta la vita dell'asceta egiziano è affine a quello degli *Apophtegmata Patrum* e quindi si suppone che, benché le origini del testo siano andate perdute, esso abbia avuto diffusione negli stessi ambienti in cui aveva circolazione la letteratura edificante sviluppatasi attorno ai detti dei Padri del deserto. Si presenta dunque un brano in francese, traduzione dell'originale in copto, in cui è interessante notare come la visione teofanica avuta da Pacomio appaia piuttosto prossima alle "visioni secondarie"[55] descritte da Plotino. Il filosofo aveva parlato delle realtà contemplabili con occhio terreno, ma capaci di introdurre alla visione delle realtà primigenie, che per lui erano le statue del tempio, per Pacomio l'effige della gloria di Dio. L'asceta infatti contemplava un'immagine d'oro contro il muro orientale del santuario, figura di gloria circondata dagli angeli, come se una teofania absidale si fosse trasfigurata nella realtà celeste corrispondente, rivelandogli i misteri non contenibili dallo strato di pigmenti[56].

Voici la vision que vit notre père Pakhôme: Comme il priait encore, il vit le mur à l'orient du sanctuaire, tout (couleur) d'or et une grande figure de gloire était en un grand tableau sur ce mur. La figure avait une couronne sur la tête. La gloire de cette couronne était incommensurable [...]; En sa présence se trouvaient deux grands Archanges couverts d'une grande gloire, qui, ne faisant pas un mouvement, regardaient la figure du Seigneur qui se montrait dans la congrégation. Lorsque notre père Pakhôme vit celle grande révélation, il continua de prier, suppliant et disant: "Seigneur, que ta crainte descende sur nous tous à jamais, afin que de toute notre vie nous ne péchions pas contre toi". Comme il continuait à demander cette seul chose, les Anges lui dirent: "il ne te serait pas possible de supporter la crainte du Seigneur, comme tu le demandes". Mais lui dit: "Si, cela m'est possible par la grâce de Dieu". Aussitôt, peu à peu, un rayon de crainte s'avança vers lui sans quitter l'endroit où elle était, comme le soleil, qui envoie sa gloire sur la terre entière; l'image de ce rayon de lumière était effrayante d'une manière étonnante et de couleur tout à fait verte.

[55] PLOTINUS, *Enneades* VI, 9, 11, in *Plotino, Enneadi*, cit., pp. 1968-1971, di cui si è parlato nell'*Introduzione*.
[56] MAXIMUS CONFESSOR, *Mystagogia II*, in *San Massimo Confessore. La Mistagogia ed altri scritti*, a cura di R. Cantarella (Testi cristiani con versione italiana a fronte, introduzione e commento diretti da G. Manacorda), Firenze 1931, pp. 139-141, in modo particolare p. 141.

Lorsque la crainte eut saisi Pakhôme, elle atteignit tous ses membres, ses jointures, sa moëlle et tout son corps: aussitôt il tomba à terre et resta tressautant à terre comme un poisson (échoué) qui vit, de sorte que son âme souffrait grandement et qu'elle défaillit vers la mort. Mais les Anges le regardèrent d'une partie de leur visage, sans le moins du monde détourner leurs yeux de l'image de Notre Seigneur qui se montrait à notre père Pakhôme. Alors les Anges dirent à notre père Pakhôme: "Ne t'avions-nous pas dit que tu ne supporterais pas toute la violence [de la crainte] du Seigneur?"[57].

28. Pseudo Dionigi Areopagita (V-VIs.)

PSEUDO-DIONYSIUS AREOPAGITA, *De caelesti hierarchia*, XIII, 3; XV, 8 e XV, 9, in *Denys l'Areopagite, La Hiérarchie Céleste*, a cura di G. Heil e M. de Gandillac (Sources Chrétiennes. LVIII), Paris 1958.
Non si sa ancora nulla di preciso di colui che sotto il nome di Dionigi l'Areopagita[58] compose quell'insieme di scritti noti come *Corpus Areopagiticum*. Ma sta di fatto che questo scrittore, vissuto forse tra la seconda metà del V secolo e gli inizi del VI, abbia esercitato una grandissima influenza nella teologia, tanto orientale che occidentale. Vengono qui presentati tre brani tratti dalla *Gerarchia Celeste* di particolare interesse in relazione all'iconografia teofanica e all'immagine dell'aquila nell'altomedioevo. Per la traduzione in italiano dei passi si rimanda a: *Gerarchia Celeste, Teologia Mistica, Lettere*, a cura di S. Lilla, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. LVI), Roma 1993, pp. 71-73, 87 e 88.

XIII, 3:

Ἔλεγε γὰρ ὁ τοῦτο φήσας ὡς ἡ θεαρχικὴ δύναμις ἐπὶ πάντα φοιτῶσα χωρεῖ καὶ διὰ πάντων ἀσχέτως διήκει καὶ πᾶσιν αὖθίς ἐστιν ἀφανὴς οὐ μόνον ὡς πάντων ὑπερουσίως ἐξῃρημένη, ἀλλὰ καὶ ὡς κρυφίως ἐπὶ πάντα διεῖσα τὰς προνοητικὰς αὐτῆς ἐνεργείας. Ἀλλὰ μὴν καὶ πᾶσι τοῖς νοεροῖς ἀναλόγως ἐπιφαίνεται καὶ τὴν οἰκείαν φωτοδοσίαν ἐγχειρίζουσα ταῖς πρεσβυτάταις οὐσίαις δι' αὐτῶν ὡς πρώτων εἰς τὰς ὑποβεβηκυίας αὐτὴν εὐκόσμως διαδίδωσι κατὰ τὴν ἑκάστης διακοσμήσεως θεοπτικὴν συμμετρίαν. Ἢ ἵνα σαφέστερον εἴπω καὶ δι' οἰκείων παραδειγμάτων εἰ καὶ ἀποδεόντων θεοῦ τοῦ πάντων ἐξῃρημένου, πλὴν ἡμῖν ἐμφανεστέρων· ἡ τῆς ἡλιακῆς ἀκτῖνος διάδοσις εἰς πρώτην ὕλην εὐδιαδότως χωρεῖ τὴν πασῶν διειδεστέραν καὶ δι' αὐτῆς ἐμφανέστερον ἀναλάμπει τὰς οἰκείας μαρμαρυγάς, προσβάλλουσα δὲ ταῖς παχυτέραις ὕλαις ἀμυδροτέραν ἔχει τὴν διαδοτικὴν ἐπιφάνειαν ἐκ τῆν τῶν φωτιζομένων ὑλῶν πρὸς φωτοδοσίας διαπορθμευτικὴν ἕξιν ἀνεπιτηδειότητος καὶ κατὰσμικρὸν ἐκ τούτου πρὸς τὸ τελείως σχεδὸν ἀδιάδοτον συστέλλεται. Πάλιν ἡ πυρὸς θερμότης μᾶλλον ἑαυτὴν διαδίδωσιν εἰς τὰ δεκτικώτερα καὶ πρὸς τὴν αὐτῆς ἀφομοίωσιν εὐεικτα καὶ εὐάγωγα, πρὸς τὴν αὐτῆς ἀφομοίωσιν εὐεικτα καὶ εὐάγωγα, πρὸς δὲ τὰς ἀντιτυπεῖς ἢ ἐναντίας οὐσίας ἢ οὐδὲν ἢ ἀμυδρόν τι τῆς ἐκπυρωτικῆς ἐνεργείας ἴχνος ἀναφαίνεται, καὶ τό τούτου γε πλεῖον ὅτι ταῖς μὴ συγγενέσι διὰ τῶν οἰκείως πρὸς αὐτὴν ἐχόντων προσβάλλει πρῶτον εἰ τύχοι πυρώδη ποιοῦσα τὰ πρὸς ἐκπύρωσιν εὐαλλοίωτα, καὶ δι' αὐτῶν ἢ ὕδωρ ἢ ἑτερόν τι τῶν οὐκ εὐκόλως ἐκπυρουμένων ἀναλόγως θερμαίνουσα. Κατὰ τὸν αὐτὸν οὖν τῆς φυσικῆς εὐταξίας λόγον ὑπερφυῶς ἡ

[57] Segue il ritiro del raggio luminoso che lo avvolse e quindi il resoconto agli anziani sulla rivelazione ricevuta.
[58] *Atti*, XVII, 34.

πάσης εὐκοσμίας ὁρατῆς καὶ ἀοράτου ταξιαρχία τὴν τῆς οἰκείας φωτοδοσίας λαμπρότητα πρωτοφανῶς ἐν πανολβίαις χύσεσι παῖς ὑπερτάταις οὐσίαις ἀναφαίνει καὶ διὰ τούτων αἱ μετ' αὐτὰς οὐσίαι τῆς θείας ἀκτῖνος μετέχουσιν Αὗται γὰρ ἐπιγνοῦσαι πρῶται θεὸν καὶ θείας ἀρετῆς ὑπερκειμένως ἐφιέμεναι, καὶ πρωτουργοὶ γενέσθαι τῆς ὡς ἐφικτὸν θεομιμήτου δυνάμεως καὶ ἐνεργείας ἠξίωνται καὶ τὰς μετα αὐτὰς οὐσίας αὐταὶ πρὸς τὸ ἀφάμιλλον ὅση δύναμις ἀγαθοειδῶς ἀνατείνουσιν, ἀφθόνως αὐταῖς μεταδιδοῦσαι τῆς εἰς αὐτὰς ἐπιφοιτησάσης αἴγλης, καὶ πρώτη τῇ μετ' αὐτὴν μεταδίδωσι τοῦ δωρουμένου καὶ εἰς πάσας ἀναλόγῳ προνοίᾳ διαφοιτῶντος θείου φωτός. Ἔστιν οὖν ἅπασι τοῖς φωτιζομένοις ἀρχὴ τοῦ φωτίθεσται θεὸς μὲν φύσει καὶ ὄντως καὶ κυρίως ὡς φωτὸς οὐσία καὶ αὐτοῦ τοῦ εἶναι καὶ ὁρᾶν αἴτιος, θέσει δὲ καὶ θεομιμήτως ἡ κατὰ μέρος ὑπερκειμένη τῇ μετ' αὐτὴν ἑκάστῃ τῷ τὰ θεῖα φῶτα δι' αὐτῆς εἰς ἐκείνην ἐποχετεύεσθαι. Τὴν οὖν ὑπερτάτην τῶν οὐρανίων νόων διακόσμησιν αἱ τῶν λοιπῶν ἁπάντων ἀγγέλων οὐσίαι κατὰ τὸ εἰκὸς μετὰ θεὸν ἀρχὴν ἡγοῦνται πάσης ἱερᾶν θεογνωσίας τε καὶ θεομιμησίας ὡς δι' ἐκείνων εἰς πάσας καὶ ἡμᾶς τῆς θεαρχικῆς ἐλλάμψεως διαδιδομένης. Διὸ καὶ πᾶσαν ἱερὰν καὶ θεομίμητον ἐνέργειαν ἐπὶ θεὸν μὲν ὡς αἴτιον ἀναφέρουσιν, ἐπὶ δὲ τοὺς πρώτους θεοειδεῖς νόας ὡς πρωτουργοὺς τῶν θείων καὶ διδασκάλους. Οὐκ οὖν ἡ πρώτη τῶν ἁγίων ἀγγέλων διακόσμησις μᾶλλον ἁπασῶν ἔχει τὴν ἐμπύριον ἰδιότητα καὶ τὴν κεχυμένην τῆς θεαρχικῆς σοφίας μετάδοσιν καὶ τὸ γνωστικὸν τῆς ὑπερτάτης τῶν θείων ἐλλάμψεων ἐπιστήμης καὶ τὴν θρονίαν ἰδιότητα τὴν ἀναπεπταμένην θεοδοχίαν ἐμφαίνουσαν, αἱ δὲ τῶν ὑφειμένων οὐσιῶν διακοσμήσεις τῆς ἐμπυρίου, τῆς σοφῆς, τῆς γνωστικῆς, τῆς θεοδόχου δυνάμεως μετέχουσι μέν, ὑφειμένως δὲ καὶ πρὸς τὰς πρώτας ὁρῶσαι καὶ δι' αὐτῶν ὡς τοῦ θεομιμήτου πρωτουργῶς ἠξιωμένων ἐπὶ τὸ τοῦ θεοειδοῦς ἐφικτὸν ἀναγόμεναι. Τὰς εἰρημένας οὖν ἁγίας ἰδιότητας ὧν ἐν μετουσίᾳ διὰ τῶν πρώτων αἱ μετ' αὐτὰς οὐσίαι γεγόνασιν, αὐταῖς ἐκείναις μετὰ θεὸν ὡς ἱεράρχαις ἀνατιθέασιν.

XV, 8:

Τὴν δὲ τοῦ ἀετοῦ τὸ βασιλικὸν καὶ ὑψίφορον καὶ ταχυπετὲς καὶ τὸ πρὸς τὴν δυναμοποιὸν τροφὴν ὀξὺ καὶ νῆφον καὶ ἐντρεχὲς καὶ εὐμήχανον καὶ τὸ πρὸς τὴν ἄφθονον καὶ πολύφωτον ἀκτῖνα τῆς θεαρχικῆς ἡλιοβολίας ἐν ταῖς τῶν ὀπτικῶν δυνάμεων εὐρώστοις ἀνεμποδίστως κατ' εὐθὺ καὶ ἀκλινῶς θεωρητικόν.

XV, 9:

Ἐπισκεπτέον δὲ καὶ τὸ ποταμοὺς εἰρῆσθαι καὶ τροχοὺς καὶ ἅρματα συνημμένα ταῖς οὐρανίαις οὐσίαις. Οἱ μὲν γὰρ ἐμπύριοι ποταμοὶ σημαίνουσι τοὺς θεαρχικοὺς ὀχετοὺς ἄφθονον αὐταῖς καὶ ἀνέκλειπτον ἐπίρροιαν χορηγοῦντας καὶ ζωοποιοῦ θρεπτικοὺς γονιμότητος, τὰ δὲ τροχοὶ πτερωτοὶ μὲν ὄντες, ἐπὶ δὲ τὰ πρόσθεν ἀνεπιστρόφως καὶ ἀκλινῶς πορευόμενοι τὴν κατ' εὐθεῖαν καὶ ὄρθιον ὁδὸν τῆς πορευτικῆς αὐτὸν ἀκλινῆ καὶ ἰθύτομον οἶμοι ἁπάσης αὐτῶν τῆς νοερᾶς τροχιᾶς ὑπερκοσμίως ἰθυνομένης. Ἔστι δὲ καὶ κατ' ἄλλην ἀναγωγὴν ἀνακαθᾶραι τὴν τῶν νοερῶν τροχῶν εἰκονογραφίαν. Ἐπεκλήθη γὰρ αὐτοῖς ὡς φησιν ὁ θεολόγος Γελγέλ· ἐμφαίνει δὲ τοῦτο καθ' ἑβραικὴν φωνὴν ἀνακυλισμοὺς καὶ ἀνακαλύψεις. Οἱ γὰρ ἐμπύριοι καὶ θεοειδεῖς τροχοὶ τοὺς μὲν ἀνακυλισμοὺς ἔχουσι τῇ περὶ τὸ ταὐτὸν ἀγαθὸν ἀεικινήτῳ κινήσει, τὰς ἀνακαλύψεις δὲ τῇ τῶν κρυφίων ἐκφαντορίᾳ καὶ τῇ τῶν περιπεζίων ἀναγωγῇ καὶ ὑψηλῶν ἐλλάμψεων εἰς τὰ ὑφειμένα καταγωγικῇ διαπορθμεύσει.

29. Un dialogo monastico sulla contemplazione (500-550 ca.)

GUY J.-C., *Un Entretien monastique sur la contemplation*, "Recherches de Science Religieuse", L (1962), 2, pp. 230-241.

Si tratta di un testo la cui versione più antica risale al VII secolo, data della traduzione siriaca che lo titolava: *Domande e risposte sulla visione di Dio.* Il dialogo venne presumibilmente composto in greco attorno alla prima metà del VI secolo ed è conservato in manoscritti non anteriori al X. Guy ne ha proposto una traduzione francese in calce al documento greco, che raccoglieva domande cruciali intorno al rapporto tra la visione divina e le immagini. Come poteva il monaco concentrarsi su un'immagine divina se non aveva mai raggiunto prima la contemplazione? L'asceta più anziano rispondeva che i profeti avevano già mostrato come appariva Dio, ed era proprio alle visioni profetiche che bisognava rifarsi per essere certi di non distrarsi in vani pensieri. Ancora una volta le "immagini secondarie" di cui parlava Plotino[59], come in questo caso la figura del sovrano in trono, o l'iconografia della visione profetica, sono utilizzate per raggiungere la contemplazione.

Περὶ τοῦ πῶς δεῖ καθίσαι ἐν τῷ κελλίῳ καὶ περὶ θεωρίας, κατ' ἐρώτησιν καὶ ἀπόκρισιν.

1. Ἐρώτησις· Πῶς δεῖ ἡσυχάζειν ἐν τῷ κελλίῳ;
Ἀπόκρισις· Τὸ μὴ μνήμην ἔχειν ἀνθρώπου τὸ σύνολον ἐν τῷ κελλίῳ καθεζόμενον.
2. Ἐρ.· Ποίαν οὖν ἐργασίαν ὀφείλει ἔχειν ἡ καρδία;
Ἀπ.· Αὕτη ἐστὶν ἡ τελεία ἐργασία τοῦ μοναχοῦ· τὸ προσέχειν τῷ Θεῷ διὰ παντὸς ἀπερισπάστως.
3. Ἐρ.· Πῶς οὖν ὀφείλει ὁ νοῦς διώκειν τοὺς λογισμούς;
Ἀπ.· Οὐ δύναται ὅλως ἀφ' ἑαυτοῦ, οὔτε γὰρ ἔχει ἰσχύν. Ἀλλ' ἡνίκα ὁ λογισμὸς περιπέσῃ τῇ ψυχῇ, εὐθέως καταφεύγειν ὀφείλει πρὸς τὸν ποιήσαντα αὐτὴν μετὰ δεήσεως, κακεῖνος αὐτοὺς διαλύει ὅσπερ κηρός· ὁ γὰρ Θεὸς ἡμῶν πῦρ καταναλίσκον.
4. Ἐρ.· Πῶς οὖν οἱ πατέρες τῆς Σκήτεως τῷ ἀντιρρητικῷ λογισμῷ ἐχρῶντο;
Ἀπ.· Κακείνη μὲν ἡ ἐργασία μεγάλη καὶ ἐξαίρετος, κόπον δὲ ἔχουσα καὶ οὐ πᾶσιν ἀσφαλής.
5. Ἐρ.· Πῶς οὐ πᾶσιν ἀσφαλής;
Ἀπ.· Ἔκστασιν φρενῶν ἔχει.
6. Ἐρ.· Πῶς;
Ἀπ.· Ὅταν ὁ λογισμὸς ἐπειλθῇ τῇ ψυχῇ καὶ δυνήθῃ, πολλὰ ἀγωνισαμένε, ἐκβαλεῖν αὐτόν, ἄλλος εἰσελθὼν περιλαμβάνει τὴν ψυχήν. Καὶ οὕτος ἡ ψυχή, ὅλον τὴν ἡμέραν ἀντιλέγουσα τοῖς λογισμοῖς, οὐδέποτε σχολάζει τῇ τοῦ Θεοῦ θεωρίᾳ.
7. Ἐρ.· Ποίᾳ οὖν τέχνῃ ὁ λογισμός καταφεύξεται πρὸς τὸν Θεόν;
Ἀπ.· Ἐὰν σοι λογισμὸς πορνείας προσγένηται, εὐθέως ἀποσπάσας τὸν νοῦν ἄνω αὐτὸν ἀνεγκε μετὰ σπουδῆς, καὶ μὴ χρονίσῃς· τὸ γὰρ χρονίσαι συγκαταβάσεως ὅρον ἔχει.
8. Ἐρ.· Ἐὰν κενοδοξίαν λογισμὸς ἐπέλθῃ ὅτι κατώρθωσας, οὐκ ὀφείλει ἀντιλέξαι ὁ λογισμός;

[59] PLOTINUS, *Enneades* VI, 9, 11, in *Plotino, Enneadi*, cit., pp. 1968-1971.

Ἀπ.· Οἱαδήποτε ὥρᾳ ἀντιλέγει, ἐκεῖνος ἰσχυρότερος καὶ ῥαγδαιότερος γίνεται. Πλεῖον γὰρ σοῦ εὑρήσει ἀντιλέγειν, καὶ οὐ τοσοῦτον τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον ἀντιλαμβάνεται σοι. Εὑρίσκεται γὰρ ὡς λέγων ὅτι ἐμαυτῷ ἐπαρκοῦμαι μάχεσθαι πρὸς τὰ παθή. Ὥσπερ γὰρ ὁ πατέρα ἔχων πνευματικὸν πᾶσαν τὴν φροντίδα αὐτοῦ τῷ πατρὶ παραχωρεῖ καὶ ἀμέριμνός ἐστι κατὰ πάντα καὶ κρίμα οὐκέτι ἔχει παρὰ Θεῷ, οὕτως καὶ ὁ τῷ Θεῷ ἑαυτὸν ἐκδεδωκὼς οὐκ ὀφείλει ὅλως φροντίδα ποιεῖσθαι λογισμοῦ ἢ ἀντιλέξαι ἢ ὅλως τόπον ἀφιέναι τοῦ εἰσελθεῖν. Ἐὰν δὲ καὶ εἰσέλθῃ, ἄνω πρὸς τὸν πατέρα σου ἆρον αὐτὸν καὶ εἶπον ὅτι· ἐγὼ οὐκ ἔχω πρᾶγμα, ἰδοὺ ὁ πατήρ μου αὐτὸς οἶδεν. Καὶ ἔτι ἀναφέρων αὐτὸν μέσον τῆς ὁδοῦ καταλείψας σε φεύγει. Οὐ γὰρ δύναται ἐλθεῖν μετὰ σοῦ πρὸς τὸν Θεὸν καὶ πατέρα, οὐδὲ στῆναι ἐνώπιον αὐτοῦ. Ταύτης τῆς ἐργασίας οὐκ ἐστι μείζων οὐδὲ ἀμεριμνότερα ἐν ὅλῃ τῇ Ἐκκλησίᾳ.

9. Ἐρ.· Πῶς οὖν οἱ Σκητιῶται ἐν τῷ ἀντιρρητικῷ λογισμῷ εὐηρέστησαν τῷ Θεῷ;

Ἀπ.· Ἐπειδὴ ἐκεῖνοι ἁπλότητι καὶ φόβῳ Θεοῦ ἐποίησαν, διὰ τοῦτο ὁ Θεὸς ἀντελάβετο αὐτῶν· καὶ ὕστερον αὐτὴ ἡ ἐργασία τῆς θεωρίας ἦλθεν εἰς αὐτούς, τοῦ Θεοῦ βουληθέντος διὰ τὸν πολὺν αὐτῶν κόπον καὶ φιλοθεΐαν. Ἔλεγε δὲ ὁ μέγας ὁ καὶ ταῦταδιδάξας ὅτι· γενομένου μου ἐν τῇ Σκήτει παρέβαλον τινὶ ἁγίῳ χρονίσαντι ἐκεῖ. Καὶ μόνον ἠσπάσαντό με, καὶ καθίσαντος αὐτοῦ οὐδὲν ἕτερόν μοι ἀπεκρίθη. Ἀλλὰ καθήμενος ἐγὼ καὶ τῇ θεωρίᾳ σχολάζων, κακαῖνος τὴν σειρὰν ἐργαζόμενος οὐκ ἀνένευσεν ὅλως προσέχειν μοι οὔτε φαγεῖν μοι ἐπέτρεψεν. Ἀλλὰ καιτοὶ ἔχων ἐξ ἡμέρας μὴ φαγών, ἔμεινεν ὅλην τὴν ἡμέραν πλέκων. Καὶ τῇ ἑξῆς ἡμέρᾳ περὶ ὥραν δεκάτην ἀποκρίνεται καὶ λέγει μοι· ἀδελφέ, πόθεν εὗρες τὴν ἐργασίαν ταύτην; Ἐγὼ δὲ εἶπον· σὺ πόθεν εὗρες τὴν ἐργασίαν ταύτην; Καὶ ἡμεῖς μὲν ἐκ παιδόθεν ταύτην τὴν ἐργασίαν ἐδιδάχθημεν παρὰ τῶν πατέρων ἡμῶν. Ἔφη δὲ ὁ Σκητιώτης· ἐγὼ μὲν τοιαύτην διδασκαλίαν οὐ παρέλαβον παρὰ τῶν πατέρων μου, ἀλλ' ὥσπερ ὁρᾷς με ἄρτι οὕτως ἔμεινα ὅλον τὸν χρόνον μοι, μικρὸν ἐργόχειρον καὶ μικρὰν μελέτην καὶ μικρὰν εὐχὴν καὶ τὸ κατὰ δύναμιν καθαρεύειν τῶν λογισμῶν καὶ ἀντιλέγειν τοῖς ἐπερχομένοις, καὶ οὕτως τὸ τῆς θεωρίας πνεῦμα ἦλθεν, ἐμοῦ μὴ εἰδότος μήτε ὅλως μαθόντος ὅτι τοιαύτην ἐργασίαν τινὲς ἔσχον. Καὶ ἀπεκρίθην· ἐγὼ δὲ ἐκ παιδόθεν οὕτως ἐδιδάχθεν.

10. Ἐρ.· Ποίῳ τρόπῳ ὀφείλει ὁ τοιοῦτος προσέχειν τῇ θεωρίᾳ;

Ἀπ.· Αἱ Γραφαὶ ἐδήλωσαν τὸ πῶς.

11. Ἐρ.·Πῶς;

Ἀπ.· Ὁ μὲν Δανιὴλ ὡς παλαιὸν ἡμερῶν ἐθεωρεῖ, ὁ δὲ Ἰεζεχιὴλ ἐπι ἅρματος Χερουβίμ, ὃ δὲ Ἡσαΐας ἐπὶ θρόνου ὑψηλοῦ καὶ ἐπηρμένου, ὁ δὲ Μωυσῆς τὸν ἀόρατον ὡς ὁρῶν ἐκαρτέρησεν.

12. Ἐρ.· Πῶς δύναται θεωρεῖν ὁ νοῦς ὃ οὐδέποτε εἶδεν;

Ἀπ.· Βασιλέα οὐδέποτε εἶδες καθήμενον ὥσπερ ἐπὶ τῶν εἰκόνων.

13. Ἐρ.· Καὶ ὀφείλει ὁ νοῦς διαγράφειν τὸ θεῖον;

Ἀπ.· Οὐκ ἐστι καλλίον διαγράψαι ἢ τοῖς ἀκαθάρτοις λογισμοῖς συγκατατίθεσθαι;

14. Ἐρ.· Μήποτε ὡς ἁμαρτία λογισθῇ;

Ἀπ.· Κράτει τέως τοῦτο ὡς οἱ προφῆται εἶδον ἱστοριλῶς, καὶ αὐτὸ τὸ τέλειον ἔρχεται καθὼς ὁ ἀπόστολος φησί· βλέπομεν ἄρτι ὡς διὰ ἐσοπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον. Φησίν· ὅτε ὁ λογισμὸς τελειωθῇ τότε παρρησία βλέπει.

15. Ἐρ.· Οὐκ ἔκει οὖν ἔκστασιν φρενῶν τοῦτο;

Ἀπ.· Ὅλως τὸ σύνολον ἐάν τις ἐν ἀληθείᾳ ἀγωνίζεται. Ἔλεγε δὲ ὅτι· ὅλην τὴν ἑβδομάδα ἐποίησα καὶ οὐκ ἐμνημόνευσα ἀνθρωπίνης μνήμης. Ἄλλος ἔφη ὅτι· ἔμεινα περιπατῶν ἐν ὁδῷ ποτέ, καὶ ἀγγέλους δύο ἔνθεν εἶδον

περιπατοῦντας μετ' ἐμοῦ καὶ οὐ προσέσχον αὐτοῖς.

16. Ἐρ.· Διὰ τί;

Ἀπ.· Ἐπειδὴ γέγραπται ὅτι· οὔτε ἄγγελοι οὔτε πνεύματα δυνήσεται χωρίσαι ἡμᾶς ἀπὸ τῆς ἀγάπης τοῦ Χριστοῦ.

17. Ἐρ.· Πάντοτε δύναται ὁ λογισμὸς θεωρεῖν;

Ἀπ.· Εἰ καὶ οὐ πάντοτε, ἀλλ' ὅταν ὁ λογισμός καταδυναστεύηται ὑπὸ τῶν λογισμῶν, μὴ χρονίζῃ τοῦ προσφυγεῖν τῷ Θεῷ. Λέγω γὰρ σοι ὅτι ἐὰν τελειωθῇ ὁ λογισμὸς εἰς τοῦτο, εὐκοπώτερόν ἐστιν ὄρος κινῆναι ἢ τὸν λογισμὸν κατελθεῖν ἐκεῖθεν. Ὥσπερ γὰρ κατάδικος εἰς σκότος τι φυλακίζεται, ἡνίκα δὲ ἀπολυθῇ καὶ τὸ φῶς ἴδῃ, οὐκέτι θέλει μνημονέιν τοῦ σκότους· οὕτως καὶ ὁ λογισμός, ὅταν ἄρξηται τὸ ἴδιον φέγγος ἐφορᾶν. Ἔλεγε γὰρ τις τῶν ἁγίων ὅτι· ποτὲ θέλων δοκιμάσαι τὸν κόσμον, καὶ ἀπολύσας αὐτὸν ἐστάθη ἐπὶ τὸ αὐτό, μὴ εἰδὼς ποῦ ἀπέλθῃ. Καὶ πάλιν ἦρα αὐτὸν ἄνω. Ἤδει γὰρ ὅτι ἐὰν ἀπέλθῃ ῥέμβεσθαι, κολᾶσαι αὐτὸν εἶχον. Ταύτην τὴν ἐργασίαν ἡσυχία μετὰ προσευχῆς κατορθοῖ. Ἔλεγε δὲ ὅτι· τὸ συνεχῶς προσεύχεσθαι ταχὺ εἰς κατόρθωσιν φέρει τὸν νοῦν.

18. Ἐρ.· Πῶς δύναται πάντοτε προσεύχεσθαι; Ἀσθενεῖ γὰρ τὸ σῶμα πρὸς λειτουργίαν.

Ἀπ.·Οὐ μόνον τὸ στῆναι ἐν καιρῷ προσευχῆς ἐκείνη λέγεται εὐχή ἀλλὰ καὶ πάντοτε.

19. Ἐρ.· Πῶς πάντοτε;

Ἀπ.· Εἴτε ἐσθίεις, εἴτε πίνεις, εἴτε ἐν ὁδῷ περιπατεῖς, εἴτε ἔργον τι ποιεῖς μὴ ἀποστῆναι τῆς εὐχῆς.

20. Ἐρ.· Ἐὰν οὖν μετὰ τινος λαλεῖ, πῶς δύναται τὸ πάντοτε προσεύχεσθαι πληρῶσαι;

Ἀπ.· Διὰ τοῦτο εἶπειν ὁ ἀποστολος· διὰ πάσης προσευχῆς καὶ δεήσεως. Ὅταν γὰρ οὐ σχολάζῃς, μετὰ ἄλλου ὁμιλῶν, προσεύχεσθαι, διὰ δεήσεως προσεύχου.

21. Ἐρ.· Ποίᾳ εὐχῇ ὀφείλει προσεύχεσθαι;

Ἀπ.· Τό· Πατὴρ ἡμῶν ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς, καὶ τὰ ἑξῆς.

22. Ἐρ.· Πόσον μέτρον ὀφείλει εὔχεσθαι τῆς εὐχῆς;

Ἀπ.· Μέτρον οὐκ ἐδήλωσεν. Τὸ γὰρ εἰπεῖν πάντοτε καὶ ἀδιαλείπτως προσεύχεσθαι, μέτρον οὐκ ἔχει. Ἐὰν γὰρ ὅτε εἰς προσευχὴν μόνον ἵσταται ὁ μοναχὸς προσεύχεται, ὁ τοιοῦτος οὐκ εὔχεται. Ἔλεγε δὲ ὅτι· ὀφείλει ὁ θέλων ταῦτα κατορθῶσαι πάντας ἀνθρώπους ὡς ἑνὰ ὁρᾶν.

30. Un documento sulla chiesa di Qartamin, I-VIII (512)

LEROY J., *Le Décor de l'église du Monastère de Qartāmīn d'après un texte syriaque*, "Cahiers Archéologiques", VIII (1956), pp. 75-82.

Il monastero di Qartāmīn rappresentava per il Tûr 'Abdin quello che è la Grande Lavra per il Monte Athos: il grande monastero cui tutti quelli attorno dipendono. Centro del monofisismo siriaco, il monastero venne fondato nel 397 da Samuele, pupillo di una nobile famiglia. Sotto il suo abbaziato il monastero conobbe una prima espansione, ma solo con il suo successore, Mar Gabriel, divenne tanto importante da attirare l'attenzione dell'imperatore Anastasio che commissionò la grande chiesa terminata nel 512. Il manoscritto siriaco della British Library Add. 17265, ff. 78r-81r contiene un frammento interessante a questo proposito. Nonostante il manoscritto sia databile al XIII secolo, tuttavia si può ritenere che conservi parti di più antica origine, soprattutto laddove descrive quella zona della chiesa che assume un valore cruciale per la storia dell'iconografia siro-mesopotamica.

La 21[e] année de son règne, le victorieux et miséricordieux Anastase le Christophore, qui avait revêtu la robe de la foi orthodoxe des chrétiens, par laquelle il chassa et fit sortir de l'Église le maudit Marcion[60], mit à sa place l'illustre Timothée. Puis, la même année, Jean S'ara fut nommé métropolite de la ville d'Amid. Ce Jean y bâtit le temple des Quarante Martyrs, et le pont sur le Tigre, hors de la ville.

Et quand l'empereur Anastase apprit la belle renommée des bienheureux de ce monastère (c'est-à-dire de Qartāmīn), il envoya beaucoup d'or avec ses serviteurs et de experts, lapicides habiles et faiseurs de briques, ainsi que des ouvriers exercés et des architectes pour la construction du grand temple, dont l'ange et Mar Siméon avaient jeté les fondements et dont les architectes avaient nom Théodore et Théodose, surnommés fils de Šoufani.

Il envoya aussi des orfèvres (travaillant) l'or et l'argent, l'airain et le fer, des peintres et des sculpteurs de marbre, des fabricants (ouvriers) de mosaïques dans les trônes et de chaires bien disposées de la science, remarquables dans la construction qui convient à la gloire de Dieu et à l'honneur de ses saints.

La nuit où les experts envoyés par l'empereur Anastase parvenirent à ce monastère et y entrèrent, il leur fut révélé en songe de ne pas déranger les pierres qu'avait posées l'ange, mais de disposer sur elles de grosses pierres. Ils firent selon qu'ils avaient vu et le temple fut bâti et achevé.

Telles sont ses dimensions : longueur, 37 coudées; largeur, 25 (coudées); hauteur, 25; épaisseur des murs, 7 coudées.

Et à l'intérieur du temple on bâtit à l'orient trois chambres. La chambre du milieu est le Saint des Saints. Son autel[61] est en marbre, long de six empans et demi et large de quatre et demi: il a quatre côtés sur lesquels sont représentées des images: faces d'un lion, d'un taureau, d'un aigle et d'un homme. Et sur la pierre est posé un superbe vase royale: une couronne d'argent l'entoure, avec trois cents médaillons sur lesquels est peinte l'économie de l'Incarnation. Au-dessus de l'autel il y a un chérubin et un ciborium d'airain, supporté et soutenu par quatre colonnes. Sur l'autel est un lustre d'or suspendu par une chaîne d'argent. Le sol du sanctuaire est couvert de mosaïques en marbre blanc, noir, jaune, pourpre violet, lie-de-vin, avec des figures variées. Ses murs, disposés en cercle, des plaques de marbre les recouvrent et, au-dessus, sur la voûte, des mosaïques de cubes dorés.

En outre dans la nef, des deux côté de la porte du sanctuaire, sont fixés deux arbres d'airains. La hauteur de chacun est de 20 coudées. Sur les feuilles des arbres il y a place pour des lampes tremblotantes; 180 pour chaque arbre, e 50 chaînes d'argent (descendent) de haut en bas, auxquelles étaient attachés des objets d'airain, comme œufs rouges, cratères, animaux, oiseaux, croix, couronnes, clochettes (ou grappes), objets ciselés, disques (ou anneaux). De tous (ces ornements) les uns étaient d'or, d'autres d'argent, d'autres d'airains: on n'en pouvait connaître ni la valeur ni le poids".

[60] Non si tratta dell'eretico Marcione, ma di Macedonio, patriarca di Costantinopoli tra 510-513.

[61] LEROY J., *Le Décor de l'église*, cit., p. 79: traduceva con la parola "altare" il termine greco θρόνος. Il termine siriaco infatti intendeva sia l'uno che l'altro: "altare quia in eo est thronus Dei cum in illo corpus Christi τετελεωμένον consecratur, et accuratius loquendo ut altaris medium in quo discus sacer et calix collocatur". È molto interessante notare che l'altare fosse inteso come trono di Dio poiché luogo in cui veniva consacrato il suo corpo attraverso la benedizione del pane e del vino.

31. Teodosio di Alessandria (prima metà del VI sec.)

THEODOSIUS ALEXANDRINUS, *Per la festa del battesimo* VI, 1-3, in *Omelie copte*, cit., pp. 201-232.

Teodosio fu vescovo di Alessandria nel 535. Dei suoi testi restano delle elaborazioni più tarde, frutto di stratificazioni successive di VIII e IX secolo. Si propone la lettura di una fonte collazionata a partire da manoscritti del IX secolo che parla del carattere ibrido degli angeli, a metà tra divino e umano. Mediatori tra i due distinti livelli del cosmo proprio in virtù della loro natura mista, gli ignei assomigliavano proprio in questo agli uomini, che a loro volta potevano arrampicarsi fino alla contemplazione divina, qualora avessero compiuto una perfetta *imitatio Christi et angelorum*.

"*Per la festa del battesimo* VI, 1-3. Allora il Creatore parlò a colui che creò spirituale; Dio parlò con l'arcangelo; il Demiurgo parlò con Gabriele lietamente, dicendo: "O Gabriele, il tuo turno è venuto, di compiere il tuo mandato. Sai tu stesso, o Gabriele, che non ti ho creato Dio, ma servitore, affinché tu serva i nostri ordini. 2. Ecco, a Michele, tuo compagno arcangelo, diedi il diadema e lo feci arcistratega delle schiere tutte dei cieli, poiché non risparmiò l'orgoglioso che combatté con me, ma glielo feci cacciare via dal cielo; e tutto l'onore che tolsi a quello, lo diedi a Michele, e diedi a lui tutte le mie misericordie, affinché sempre mi pregasse per il genere umano. O Gabriele, ti chiamai dio e uomo, affinché continuassi a servire la divinità di mio Figlio. 3. Ora dunque, mio servitore, prendi nelle tue mani la promessa, e scendi nella mia casa terrena, cioè il tempio nel quale mi adorano. Vestiti, o Gabriele, e quando entrerai nel *sancta sanctorum*, rivelati a Zaccaria sacerdote in gran gloria; e quando egli ti vedrà e cadrà aiutalo a rialzarsi [...]".

32. Gregorio Magno (Roma, 540 ca.-604)

GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, LXXVI, in *Gregorio Magno, Omelie su Ezechiele*, a cura di E. Gandolfo, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. XVII), 2 voll., Roma 1979-1980.

Proveniente da una famiglia romana di rango senatoriale, Gregorio esercitò la carica di prefetto della città dal 573 al 578, quando decise di abbandonare la carriera civile per la vita monastica, pur senza abbandonare mai l'alta concezione per il servizio che gli veniva dalla formazione ricevuta. Il palazzo familiare sul Celio, di fronte al Palatino, venne quindi trasformato in un monastero benedettino intitolato all'apostolo Andrea. Papa Pelagio II lo inviò nel 579 a Costantinopoli, dove si trattenne fino al 586. Durante questo periodo scrisse la sua prima opera, un commento al Libro di Giobbe che costituì una vera iniziazione ai temi della contemplazione. Quando Pelagio morì di peste, nel 590, Gregorio venne consacrato vescovo di Roma, carica che mantenne fino alla morte, sopraggiunta nel 604. Le *Omelie su Ezechiele* vennero recitate presso la basilica lateranense durante gli ultimi mesi del 593, quando Roma era assediata dal re longobardo Agilulfo. Raccolte in schede dagli amanuensi, esse vennero riprese e sistemate dallo stesso Gregorio nel 601, che ne compilò due libri, uno dedicato al vescovo di Ravenna Mariniano, l'altro ai suoi monaci. Oltre a conservare molti dei topos della letteratura mistica già individuati, i testi di Gregorio sono ricchi di riferimenti alla figura dell'aquila come paradigma della contemplazione.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 806, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* III, 1-2, I, pp. 65-66:

1. Quatuor facies uni, et quatuor pennae uni. Facies itaque ad fidem pertinet, penna ad contemplationem. [...] Per contemplatione vero quia super nosmetipsos tollimur, quasi in aera levamur. 2. [...] Evangelistarum ergo facies ad humanitatem Domini pertinent, penna ad divinitatem, quia in eo quem corporeum aspiciunt, quasi facies intendunt. Sed dum hunc esse incircumscriptum atque incorporeum ex divinitate annuntiant, per contemplationis pennam quasi in aera levantur.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 813, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* III, 17, I, pp. 77:

[...] Unde et magnum illud pennatum animal dicebat quod usque ad coeli tertii secreta volaverat: *Unum vero, quae retro sunt oblitus, in ea quae sunt ante extendens me, sequor ad palmam supernae vocationis*. In anteriora etenim extentus, corum quae retro sunt oblitus fuerat, quia, temporalia despiciens, sola quae sunt aeterna requirebat. Ante facies ergo suam gradiuntur sancta animalia, quia et ea quae reliquerunt nullo jam appetitu respiciunt, et in aeternis quae appetunt sub contemplationis suae oculi boni operis pedem ponunt.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 815 in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* IV, 1, I, pp. 81-82:

Nam quia ab humana generatione coepit, jure per hominem Matthaeus; quia per clamore in deserto, recte designatur per leonem Marcus; quia a sacrificio exorsus est, bene per vitulum Lucas; quia vero a divinitate Verbi coepit, digne per aquilam significantur Joannes, qui dicens: *In principium erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*, dum in ipsam Divinitatis substantiam intendit, quasi more aquilae oculos in solem fixit. Sed quia electi omnes membra sunt Redemptoris nostri, ipse autem Redemptor noster caput est omnium electorum, per hoc quod membra ejus figurata sunt, nihil obstat si etiam in his omnibus et ipse signetur. Ipse enim unigenitus Dei Filius veraciter factus est homo; ipse in sacrificio nostrae redemptionis dignatus est mori ut vitulus: ipse per virtutem suae fortitudinis surrexit ut leo. Leo etiam apetis oculis dormire perhibetur, quia in ipsa morte in qua ex humanitate Redemptor noster dormire potuti, ex divinitate sua immortalis permanendo vigilavit. Ipse etiam post resurrectionem suam ascendens ad coelos, in superioribus est elevatus ut aquila. Totum ergo simul nobis est, qui et nascendo homa, et moriendo vitulus, et resurgendo leo, et ad coelos ascendendo aquila factus est.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 815, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* IV, 2, I, pp. 82-83:

Omnis etenim electus atque in vita Dei perfectus, et homo, et vitulus, et leo simul et aquila est. Homo enim rationale est animal. Vitulus autem in sacrificio mactari solet. Leo vero fortis est bestia, sicut scriptum est: *Leo fortissimus bestiarum, ad nullius pavebit occursum*. Aquila ad sublimia evolat, et irreverberatis oculis solis radiis intendit. Omnis itaque qui in ratione perfectus est, homo est. Et quonima semetipsum ab hujus mundi voluptate mortificat, vitulus est. Quia vero ipsa sua spontanea mortificatione contra adversa omnia fortitudinem securitatis habet, unde scriptum est: *Justus autem quasi leo confidens absque terrore erit*, leo est. Quia vero sublimiter contemplatur ea quae coelestia atque

aeterna sunt, aquila est. Igitur quondam justus quisque per rationem homo, per sacrificium mortificationis suae vitulus, per fortitudinem securitas leo, per contemplationem vero efficitur aquila, recte per haec sancta animalia signari unusquisque perfectus potest.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 816, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* IV, 3, I, p. 84:

Jure autem locus aquilae non juxta, sed desuper esse describitur, quia sive per hoc quod ejus ascensionem signat, seu quia Verbum Patris Deum apud virtute contemplationis excrevit; cum quibus etsi simul de ejus Deitate loquitur, hanc tamen omnibus subtilius contemplatur. Sed si aquila cum tribus aliis adjuncta, quatuor animalia esse memorantur, mirum quomodo desuper ipsorum quatuor esse describitur, nisi quia Joannes per hoc quod in principio Verbum vidit, etiam super semetipsum transiit. Nam nisi et se transisset, Verbum in principio non vidisset. Quia ergo et semetipsum transgressus est, non jam solummodo super tria, sed adjuncto et se, super quatuor fuit.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 816, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* IV, 4, I, p. 84:

Pennae ergo sibimet junctae superius extenduntur, quia sanctorum mentem amor et spes ad superna sublevant. Quae apte quoque conjunctae nominantur, quia electi procul dubio et amant coelestia quae sperant, et sperant quae amant. Duae vero corpora contegunt, quia timor et poenitentia ab omnipotentis Dei oculis eorum mala praeterita abscondunt. Duae itaque, ut dictum est, pennae junguntur rursum, quando amor et spes electorum corda et superiora elavant, ad coelestia suspendunt.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 821, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* V, 1, I, p. 93:

In ea locutione quae ad vos, fratres charissimi, nudiustertius facta est qualiter ostensa animalia vel Redemptorem nostrum, bel quatuor ejus evangelistas atque perfectos omnes significent, dictum est. Quorum videlicet animalium adhuc subtilius virtus exprimitur, ut ad eorum imitationem nos quoque infirmi et despicabiles, in quantum, Domino largiente, possumus, extendamur.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 823, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* V, 6, I, p. 96:

Qua ex re notandum est quia sunt plerique santorum ita simplices et occulti, seseque in locis minoribus sub magno silentio contegentes, ut vix eorum vita ab aliis possit angosci. [...] Hi autem qui et exempla virtutum praerogant, et lumen boni operis per vitam et verbum itinerantibus demonstrant, jure lampades appellantur, quia et per ardorem desiderii, et per flammam verbi, a peccatorum cordibus erroris tenebras expellunt.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 824, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* V, 8, I, p. 97:

In medio animalium discurrens ignis videtur, quia nisi ab igne veritatis pennata illa animalia calorem susciperent, ipsa in carbonum atque lampadarum similitudinem non arderent. Ignis enim nomine sanctus spiritus significari solet. De quo in Evangelio Dominus dicit: *Ignem veni mittere in terrum, et quid volo nisi ut accendatur ?* [...] *Deus tuus ignis*

consumens est. Quia enim mentem quam repleverit, eam a peccatorum rubigine mundam reddit, creator noster et ignis dicitur, et consumens. Sanctus ergo Spiritus in medio animalium splendor ignis [dicitur] [...].

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 826, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* V, 12, I, p. 101:

Cum enim torporem nostrum relinquimus, nocque ipsos ad bonae operationis studium excitamus, quo alibi nisi ad activam imus? A qua reverti post nos nullo modo debemus, quia qui post illam ad torporem negligentiae, ad pravitatis nequitias quas relinquerat redit, esse sine dubio celeste animal nescit. Cum vero ab activa vita ad contemplativam surgimus, quia diu mens stare in contemplatione non valet, sed omne quod de aeternitate per speculum et in aenigmate conspicit, quasi furtim hoc et per transitum videt; ipsa sua infirmitate ab immensitate tantae celsitudinis animus repulsus in semetipso relabitur. Et nocesse est ut ad activam redeat, seque ipsum continue in usu bonae operationis exerceat, ut cum mens surgere ad contemplanda coelestia non valet, quaeque potest bona agere non recuset. [...] Hinc etenim de perfecti viris, post contemplationem suam redeuntibus dicitur: *memoriam suavitatis tuae eructabat.* Dulcedinem quippe suavitatis intimae, quia utcunque possunt, velut quodam ex corrusco, pregustando tangere, ejus memoriam student recolendo semper et loquendo eructare.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 826, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* V, 13, I, p. 102:

Sed qualiter haec sancta animalia redeant, demonstratur cum subditur: *In similitudinem fulguris coruscantis*. Bene autem reverentia animalia coruscanti fulguri comparantur, quia sancti viri cum ad superna contemplanda evolant, cum primitias sui spiritus in coelestis patriae amore ligant, sed gravati humanae conversationis pondere ad semetipsos redeunt, bona coelestia quae saltem per speculum[62] contemplari potuerunt, fratribus denuntiant, eorumque animos in amorem intimae claritatis accendunt, quam nec videre sicut est, nec loqui praevalent sicut viderunt. Loquentes autem verbis suis corda audientium feriunt et incendunt. Quasi ergo fulgur coruscans redeunt, qui, coelestia loquuntur, quia per eos supernum lumen intemicat, ad amorem coelestis patriae mentes audientium inflammant.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 953, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* II, 8, II, p. 43:

Contemplativa vero vita est charitatem quidam Dei proximi tota mente retinere, sed ab exteriore actione quiescere, soli desiderio conditoris inhaere, ut nil jam agere libeat, sed, calcatis suris omnibus, ad videndam facies sui Creatoris animus inardescat; ita ut jam noverit carnis corruptibilis pondus cum moerore portare, totisque desideriis appetire illis hymnidicis angelorum choris interesse, admisceri coelestibus civibus, de aeterna in conspectu Dei incorruptione gaudere. [...] Quantolibet amore animus ardeat, quantalibet virtute se in Deum cogitatione tetendit, non jam quod amet perfecte videt, sed adhuc inchoat videre quod amat, quia sicut fortissimus praedicator dicit: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad facies.* Et, *Nunc conosco ex parte, tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.* [...] In hac vita positi contemplationis intimae sola inizia degustamus.

[62] È interessante sottolineare in questo punto l'utilizzo di τὸποι come la percezione delle realtà superne in relazione alla visione attraverso uno specchio opacizzato (*Prima lettera ai Corinzi*, XIII, 12) e l'ineffabilità della visione così osservata, temi che affioreranno a distanza di secoli nella *Divina Commedia* dantesca.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 956, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* II, 14, II, p. 47:

Sic Isaias cum se Dominum ridisse fateretur, dicens: *Anno quo mortuus est rex Ozias, vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum,* protinus adjunxit: *Et ea quae sub eo erant implebant templum.* Quando Ozias rex superbus ac praesumptor moritur, Dominus videtur, quia cum mundi hujus elatio a desiderio mentis occiditur, tunc ipsa mens Dei gloriam contemplatur. Et notandum quod Dominus super solium excelsum et elevatum sedet. Quid namque est ejus solium, nisi creatura angelica vel humana, cui per intellectum quem dedit praesidet? Quod videlicet solium excelsum et elevatum dicitur, quia et natura humana ad coelestem gloriam elevata proficit, et creatura angelica dum multis spiritibus cadentibus jam soldata est in coelo ne cadat, inde elevata est unde et confirmata. Templum vero ejus hoc est quod solium, quia aetenus Rex ibi habitat ubi sedet. Nos ergo templum illius sumus, in quorum mentis abitare ignatur. [...] Coelum quippe est anima justi, sicut per prophetam Dominus dicit: *Coelum mihi sedes* . Et, *Coeli enarrant gloriam Dei.*

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 958, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* II, 15, II, p. 49:

Et unde per Joannem dicitur: *Censura hominis quae est angeli.* Quia usque ad illam altitudinem gloriae homo perducitur, in qua solidatos se angeli laetantur.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 995, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* V, 18, II, p. 100:

Sed quisquis jam lumini contemplationis intendit, curare magnopere debet, ut mentem semper in humilitate custodiat, numquam se de gratia qua infunditur extollat, et ipsas quae mentes contemplantium signant quales sint obliquae fenestrae consideret. Per obliquas etenim fenestras lumen intrat, et fur non intrat, quia hi qui vere speculatores sunt semper sensus in humilitate deprimunt, atque ad eorum mentes intelligentia contemplationis intrat, sed jactantia elationis non intrat. Et patent itaque fenestrae, et munitae sunt, quia et aperta est in mentibus eorum gratia qua replentur, et tamen ad se adversarium ingredi per superbiam non permittunt.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 996, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* V, 19, II, p. 100:

Non enim contemplationi gratia summis datur et minimis non datur, sed saepe hanc summi, saepe minimi, saepius remoti, aliquando etiam conjugati percipiunt.

IDEM, in *Patrologia Latina*, LXXVI, col. 997, in *Gregorio Magno*, *Omelie su Ezechiele*, *Omelia* V, 22, II, p. 102:

Nam hic plerumque sanctos viros aspicimus mira agere, virtutes multas facere, leprosos mundare, daemonia ejicere, tactu agritudines corporum fugare, prophetiae spiritu ventura praedicere.

33. Massimo il Confessore (580-662 ca.)

MAXIMUS CONFESSOR, *Mystagogia II*, in *San Massimo Confessore. La Mistagogia ed altri scritti*, a cura di R. Cantarella (Testi cristiani con versione italiana a fronte, introduzione e commento diretti da G. Manacorda), Firenze 1931, pp. 139-141, in modo particolare p. 141. Fu un monaco e teologo bizantino fortemente influenzato dalle dottrine contenute nel *corpus* pseudo-dionisiaco. Delle opere dell'Autore si cita qui un frammento della *Mystagogia*, particolarmente interessante in quanto spiega che le realtà visibili e quelle invisibili sono fatte per rivelarsi a vicenda. La concezione cosmologica dell'autore infatti prevedeva che la conoscenza dei misteri raggiunta tramite la contemplazione fosse necessaria per comprendere il visibile e che, nello stesso modo, si potesse penetrare le sostanze celesti partendo dalla realtà esperibile.

Καὶ εἰ καθορᾶται διὰ τῶν φαινομένων τὰ μὴ φαινόμενα, καθὼς γέγραπται, πολλῷ δὴ καὶ διὰ τῶν μὴ φαινομένων τοῖς θεωρίᾳ πνευματικῇ προσανέχουσι τὰ φαινόμενα νοηθήσεται. Τῶν γὰρ νοητῶν ἡ διὰ τῶν ὁρατῶν συμβολικὴ θεωρία, τῶν ὁρωμένων ἐστὶ διὰ τῶν ἀοράτων πνευματικὴ ἐπιστήμη καὶ νόησις. Δεῖ γὰρ τὰ ἀλλήλων ὄντα δηλωτικά, πάντως ἀληθεῖς καὶ ἀριδήλους τὰς ἀλλήλων ἔχειν ἐμφάσεις, καὶ τὴν ἐπ' αὐταῖς σχέσιν ἀλώβητον.

34. Giovanni di Shmun (VI-VII secolo)

JOANNES SHMUNIENSIS, *In onore di Antonio*, VI-IX, XIX, XXI, XXIX-XXX, in *Omelie copte*, cit. pp. 253-254, 256-257, 257-258, 259-260.

Mancano quasi del tutto notizie bibliografiche su questo vescovo di Shmun. Di lui si tramandano due testi, l'encomio di Antonio e quello di Marco evangelista. Acceso da toni fortemente celebrativi nei confronti della tradizione ascetica egiziana, questo autore insiste sui temi della vita angelica condotta dai monaci, modello per tutti i giusti.

VI. La maggior parte dei santi che ci furono proviene dall'Egitto, o l'Egitto li ha attirati dalle altre nazioni, come una valle nella quale affluiscono le acque che scorrono dall'uno all'altro versante, e come il mare che ha sia delle acque sue proprie, sia le acque che si gettano in lui sempre da ogni luogo. VII. Forse che Abramo non si rifugiò in Egitto per avere un conforto dalla carestia che gli era sopraggiunta? Forse che l'Egitto non diventò il luogo di nutrimento della vecchiaia di Giacobbe? Forse che Giuseppe non fu venduto all'Egitto e non tentarono la sua virtù in questo luogo, e non diventò re anche in questo luogo? Ed inoltre Mosè fu generato in Egitto e fu nutrito in esso e gli fu offerto il regno anche se egli lo disprezzò a causa dei suoi miracoli e dei suoi prodigi. E l'Egitto divenne la causa dei suoi miracoli e dei suoi prodigi. E l'Egitto divenne il luogo dell'esilio di Geremia da vivo e dopo la morte. VIII. E per non citare il nome di ciascuno dei profeti, chi fu il più grande fra i nati di donna? Tu dirai che egli è Giovanni Battista. Ebbene, l'Egitto fu la sua tomba, ed anche se la follia di Erode non permise che egli venisse da noi da vivo, l'empietà di Giuliano ce lo ha consegnato da morto, e proprio Atanasio del quale abbiamo parlato lo accolse. E chi è più piccolo di Giovanni, secondo l'età della carne, ma è più grande di lui nel regno dei cieli, se non il Cristo Gesù, sebbene sia troppo audace paragonare Dio con un uomo? Ebbene, una personalità di tal fatta, fu l'Egitto che divenne per lui un rifugio quando Erode cercava la vita del bambino per distruggerla. IX. Inoltre tutti i principali monaci

vissero in Egitto. Infatti, come i viaggiatori intelligenti preferiscono camminare sulla strada sulla quale altri hanno già camminato e dunque è già battuta, così coloro che vogliono camminare sulla strada che conduce al cielo amano quei luoghi nei quali coloro che sono venuti prima di essi si sono guadagnati la gloria. Dunque l'Egitto non è ricco soltanto dei prodotti che periscono, ma anche degli uomini che danno frutti secondo Dio. Se non che, quegli altri frutti anche le altre regioni se li producono, e noi ne traiamo conforto, mentre il nostro vanto è esclusivamente nostro e colui che nacque in questo luogo nessun altro dello stesso tipo nacque in un altro luogo. Dicono infatti del papiro, che esso è fabbricato soltanto in Egitto e non si produce in altre regioni. Ed Antonio nacque in questa regione e nessun Antonio di questo tipo nacque non solo in un'altra regione ma nemmeno nella sua stessa regione. Un solo Antonio infatti ci fu prodotto dall'albero degli Antonini, come le palme che sono chiamate *Enchinon* producono un solo casco di banane per volta.

XIX. Dunque colui che fu di tal fatta e visse in tal modo, tu dirai: "A qual mai altezza la sua anima arrivò e il suo corpo quanto fu leggero?". Non solo le anime infatti dei santi differiscono da quelle dei peccatori, ma anche i loro corpi. Come infatti i vasi del vasaio hanno una differenza fra loro, alcuni sono molli essendo ancora argilla, altri sono seccati al sole e sono cotti al fuoco, e quelli che sono seccati sono più leggeri di quelli umidi e quelli che sono cotti sono più splendenti degli altri; così i corpi dei santi che sono riscaldati dal sole della giustizia, Cristo, sono più leggeri dei corpi dei peccatori che sono umidi e indeboliti dal piacere e dalle passioni come dall'argilla. Inoltre i santi che sono stati cotti nel forno delle prove sono più brillanti degli altri in quanto tutta l'umidità della passione è in essi seccata e diventano secchi di ogni mollezza del piacere e del troppo mangiare e del troppo bere, e diventano puri come l'oro passato al vaglio, come è detto: "Tu ci hai vagliato come si vaglia l'argento"[63]. Ed inoltre diventeranno leggeri e più brillanti alla resurrezione in quanto la carne che si è impastata col sangue diventa un corpo spirituale sottile e risplendente e diventano come uno specchio puro di fronte alla luce della divinità, penetrando in essi i raggi della luce spirituale come uno specchio rivolto verso il sole, il quale fa luce come il sole nel regno del loro Padre[64].

XXI. Ci siamo dunque molto sollevati con la nostra mente; ma ecco, noi prenderemo gli esempi cominciando dal basso, poiché colui che si è sollevato si è sollevato per gradini e per scale e cominciò dalla soglia. Dunque colui che si è rivelato perfetto nelle cose spirituali e sperimentò la gloria dell'umanità e non fu come coloro che stanno nella gloria senza saperlo, colui nel quale l'energia della mente fu abbondante, anzi, divenne tutta mente, colui che divenne il servitore e l'amministratore di coloro che hanno ereditato la salvezza eterna, come mai dunque lo potrai chiamare se non angelo e arcangelo e servitore dello spirito, secondo ciò che disse Isaia a proposito dei santi: "Colui che rende vera la parola dei suoi angeli[65]?

XXIX. Chiedi ad Atanasio dunque, ed egli ti dirà che Antonio si ingrandì ed innalzò e divenne tutto un occhio e fece sì che la pasta che è costituita dei quattro elementi divenisse elevata come (fatta di) quattro ali. Cosicché una volta fosse rapito fino all'aere, un'altra

[63] *Salmi*, LXV, 10.
[64] *Matteo*, XIII, 43.
[65] *Isaia*, XLIV, 26. Il testo continua spiegando per quali ragioni Antonio poteva essere chiamato Potestà, Trono, Signoria, Virtù, Cherubino e Serafino.

fosse sollevato dalla contemplazione. Ed una volta vide l'anima Amun sollevata al cielo – cosa che avvenne in un luogo distante da lui molte leghe – un'altra volta sedendo nel deserto egli vide ciò che facevano in Egitto conoscendo ciò che accadeva, e vide ciò che era avvenuto; e sapendo prima ciò che sarebbe accaduto profetizzò la fine di Balakios e predisse la vittoria degli ariani e preannunciò la caduta del loro predominio e previde da lontano colui che era morto e colui che era mezzo morto per strada e arrivò con la sua mente e le sue preghiere alla vergine in Laodicea. Ed egli combatteva coi demoni senza sangue con una mente nuda e scacciava colui nel quale si trova l'ingiustizia, Satana. [Come il cherubino] Egli godeva della visione della divinità quasi fosse senza carne. XXX. Forse tu protesti perché l'ho raffrontato a queste sante schiere. Se è così, allora io combatterò un combattimento buono e dirò addirittura che Antonio era un Dio. Ma io non l'ho eguagliato a Dio – una passione di questo tipo è quella della stella del mattino che si ottenebrò – ma l'ho paragonato a Dio perché ascolto lo stesso Paolo che dice: "Siate simile a me come io fui simile a Cristo"[66] e "Voi siate simili a Dio come cari figli"[67], e ancora secondo ciò che è scritto: "Io dissi che voi siete degli dei, voi i figli di chi è più alto di voi"[68], e "Egli fu perfetto come il suo Padre che è nei cieli che è perfetto[69].

35. Giovanni di Alessandria (VII secolo)

JOANNES ALEXANDRINUS, *In onore di Mena martire*, XXII-XXIII, XLIX, in *Omelie copte,* cit., pp. 289-303.

Si tratta dell'unica opera di questo vescovo di Alessandria (681-689) di cui si abbia testimonianza, in un solo codice del IX secolo. Grazie ai buoni rapporti intrattenuti con le autorità arabe, Giovanni poté prendersi cura della comunità cristiana e dei luoghi di culto, restaurandoli. Gli sono attribuite anche nuove fondazioni. L'omelia in onore di Mena è l'unica sua opera conservata, in cui si dimostra l'importanza del culto del santo in Egitto e il ruolo del suo santuario nella Mareotide, nei pressi di Alessandria, meta fortunata di pellegrinaggi.

XXII. Dopo che ebbe trascorso molto tempo nel deserto, dandosi alla vita perfetta, la grazia di Dio splendette su di lui dal cielo. Egli alzò i suoi occhi al cielo, e vide i santi che avevano compiuto il loro combattimento, mentre gli angeli li incoronavano, portandoli in cielo, luminosi più del sole. Allora il santo apa Mena desiderò di diventare martire per il nome del Signore. XXIII. Mentre rimuginava in cuor suo la cosa, all'improvviso una voce venne a lui dal cielo: "Te beato, o Mena, poiché sei stato chiamato alla religione fin da bambino; ora dunque avrai tre corone imperiture e inestinguibili, secondo il nome della Trinità santa, per la quale hai combattuto: una per la verginità; l'altra per la vita ascetica; la terza per il martirio. Il tuo nome sarà famoso più di tutti i martiri; farò che ogni popolo e tribù e lingua venga da ogni luogo per venerarti nel tuo *martyrion*, portandoti doni. E la gloria che riceverai per il mio regno sarà doppia di quella che ti darò sulla terra mille volte.

[66] *Prima lettera ai Corinzi*, XI, 1.
[67] *Lettera agli Efesini*, V, 1.
[68] *Salmi*, LXXXI, 6.
[69] *Matteo*, V, 48.

36. Simeone Studita († 986/987)

SYMEON STUDITES, *Oratio ascetica*, XX, in *Syméon le Studite, Discours ascétique*, a cura di H. Alfeyev e L. Neyrand (Sources Chrétiennes. CDLX), Paris 2001, pp. 90-93.

Simeone Studita, Simeone il Nuovo Teologo e Niceta Stethatos hanno rappresentato lo sviluppo in ambiente costantinopolitano dei temi della mistica monastica elaborati a partire dal IV secolo. I tre monaci si fecero dunque testimoni di quella spiritualità che innervava il monachesimo di nuova linfa vitale dopo la crisi iconoclasta, diventando protagonisti della rinascita mistica consumatasi tra X e XI secolo. Nel brano proposto Simeone parla dello spirito dei monaci sempre rivolto verso Dio, come quello degli angeli.

Ἔχειν δὲ τὸν νοῦν πάντοτε πρὸς Θεόν, ἕν τε ὕπνῳ καὶ ἐγρηγόρσει, ἑστιάσει καὶ ὁμιλίᾳ, ἐργοχείρῳ τε καὶ πάσῃ ἄλλῃ πράξει, κατὰ τὸ προφητικόν· "Προωρώμην τὸν Κύριον ἐνώπιόν μου διαπαντός", ἡγεῖσθαί τε ἑαυτὸν ἁμαρτωλότερον παντὸς ἀνθρώπου. Χρονιζούσης γὰρ ταύτης τῆς μνήμης, πέφυκεν ἐγγίνεσθαι τῇ διανοίᾳ ἔλλαμψις, δίκην ἀκτῖνος, καὶ ὅσον ταύτην ἐπιζητεῖς πολλῇ προσοχῇ καὶ ἀπερισπάστῳ διανοίᾳ κόπῳ τε πολλῷ καὶ δάκρυσι, τηλαυγέστερον φαίνεται· φαινομένη δὲ ἀγαπᾶται, ἀγαπωμένη δὲ καθαίρει, καθαίρουσα δὲ θεοειδῆ ἀπεργάζεται, φωτίζουσα καὶ διδάσκουσα διακρίνειν τὸ καλὸν ἀπὸ τοῦ χείρονος. Πλήν, ἄδελφε, πολλοῦ δεῖ κόπου, σὺν Θεῷ, τοῦ τελείως ταύτην εἰσοικισθῆναι τῇ σῇ ψυχῇ καὶ ταύτην καταυγάσαι, ὥσπερ ἡ σελήνη τὸν τῆς νυκτὸς ζόφον.

37. Simeone il Nuovo Teologo (949-1022 ca.)

SYMEON NEOTHEOLOGUS, *Catecheses*, V, 122-141, in *Syméon Le Nouveau Théologien, Catéchèses I-V*, a cura di M.B. Krivochéine e J. Paramelle (Sources Chrétiennes. XCVI), Paris 1963, pp. 386-389.

In questo brano Simeone insiste sulla possibilità concessa a tutti, uomini, donne e bambini, di raggiungere quella perfezione che conduce alla *visio Dei*, già concessa ai profeti, a Pietro, ai peccatori, agli illetterati, a una tale quantità di persone che a contarle sarebbero più numerose delle gocce di pioggia o delle stelle del cielo.

V, 122-141:

Δυνατὸν οὖν ἐστιν, ἀδελφοί, τοῖς πᾶσιν οὐ μόνον τοῖς μοναχοῖς ἀλλὰ καὶ τοῖς λαικοῖς τὸ ἀεὶ καὶ διηνεκῶς μετανοεῖν και κλαίειν καὶ δέεσθαι τοῦ Θεοῦ, καὶδιὰ τῶν τοιούτων πράξεων καὶ τὰς λοιπὰς πάσας ἀρετὰς κτήσασθαι. Καὶ ὅτι τοῦτο ἀληθές ἐστι συμμαρτυρεῖ μοι καὶ ὁ χρυσορρήμων Ἰωάννης, ὁ μέγας στῦλοςκαὶ διδάσκαλος τῆς ἐκκλησίας, ἐν τοῖς περὶ τοῦ Δαυὶδ λόγοις τὸν πεντηκοστὸν ψαλμὸν ἐξηγούμενος, λέγων δυνατὸν εἶναι γυναῖκα ἔχοντα καὶ παῖδας καὶ παιδίσκαις καὶ πλῆθος οἰκετῶν καὶ περιουσίαν πολλὴν καὶ βιωτιλοῖς ἐμπρέποντα πράγμασι, μὴ τοῦτο μόνον δύνασθαι, τὸ κλαίειν καθ' ἑκάστην καὶ εὔχεσθαι καὶ μετανοεῖν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ τέλειον φθάσαι τῆς ἀρετῆς τὸν βουλόμενον καὶ Πνεῦμα λαβεῖν Ἅγιον καὶ φίλον γενέσθαι Θεοῦ καὶ ἐπαπολαύειν τῆς θέας αὐτοῦ, οἷοι καὶ πρὸ τῆς Χριστοῦ παρουσίας ἐγένοντο Ἀβραάμ, Ἰσαάκ, Ἰακὼβ καὶ ὁ ἐν Σοδόμοις Λὼτ καὶ - ἵνα τοὺς ἄλλους παρήσω πολλοὺς ὄντας - Μωσῆς καὶ Δαυίδ, ἐν τῇ νέᾳ δὲ χάριτι καὶ ἐπιφανείᾳ τοῦ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Πέτρος, ὁ ἁλιεὺς καὶ ἀγράμματος μετὰ τῆς πενθερᾶς καὶ τῶν ἄλλων

κηρύσσων τὸν ἐπιφανέντα Θεόν. Τοὺς δε ἄλλους τίς ἀριθμήσειεν, ὑπὲρ σταγόνας ὄντας τῶν ὑετῶν καὶ ὑπὲρ τοὺς ἀστέρας τοῦ οὐρανοῦ.

38. Testi apocrifi in lingua copta

Coptic Apocrypha in the Dialect of Upper Egypt, a cura di Wallis Budge E.A., London 1913.

I brani proposti, probabilmente di origine paleocristiana, vennero scritti in lingua copta; si tratta di fonti di difficile datazione a causa della complessa stratificazione di interpolazioni cui vennero sottoposti nel corso del medioevo.

Libro della resurrezione di Cristo

Si tratta di una testimonianza di visione da parte dell'apostolo Bartolomeo in un testo pseudepigrafo composto nel X o nell'XI secolo e tradotto in inglese dal copto: dopo i tre giorni passati a liberare i progenitori dall'inferno, Cristo giunse a sedersi alla destra del Padre, immagine di grande Maestà che viene qui riportata. Segue la riconciliazione di Dio con Adamo tra le schiere angeliche[70].

[I Bartholomew] The Apostle of Jesus, saw the Son of God, standing upon the chariot of the Cherubim. And round and about Him there were standing thousands of thousands of Archangels, and thousands of thousands of Cherubim, and tens of thousands of tens of thousands of the Powers, and they heards were bowed, and they made answer to the blessing, saying, "Amen, Hallelujah", to that which the Son did speak with His mouth to Mary. Then our Savior stretched out His right hand, which was full of blessing, and He blessed the womb of Mary His mother. I saw the heavens open together, and the Seven Firmaments were opened. I saw a man of light shining brightly, like unto a pearl, upon whom it would be impossible to make any man look. And [I saw] also a hand of fire which was of the colour of snow, and it rested upon the belly of Mary and [upon her] breast. Now this hand was the hand of the Father, and the right hand of the Son, and the right hand of the Holy Gost. [...] I saw also the Saviour sitting on the right hand of His Father, and thousands of thousands of Archangels, and of Cherubim, and of Seraphim, and of Powers, and of the Dominions, and the Twelve Virtues of the Holy Spirit, and the Four and Twenty Elders, and the Seven Aeons, and the Patriark, and the Prophets, and all the Righteous, advanced all together, and they worshipped the Son of God, saying, "He is holy, He is holy, He is holy"[71].

Libro dei misteri di Giovanni

Si tratta di un testo pseudepigrafo attribuito all'evangelista Giovanni, contenuto nel manoscritto Orientale numero 7026 del British Museum. Il codice mostra un colofone che permette di datare questa redazione all'anno 1006 e di collocarlo nel monastero di San Mercurio nel deserto d'Esna, dove il monaco Vittorio lo copiò. Il testo è una vera e propria

[70] *Coptic Apocrypha*, cit., p. 191.
[71] *Ivi*, p. 194.

apocalisse. Nel giardino degli ulivi Giovanni chiese a Cristo di rivelargli i misteri dei cieli e della terra, venendo accontentato[72].

And it came to pass after these things that the Cherubim raised me up upon his wing of light, and carried me into the Seventh Heaven, and I saw mighty miracles take place therein. I saw [there] all the ranks of the angels. The first rank [contained] the Seraphim, who were dressed in the grain-plant, and they had golden censers in their hands, and they said: "Hallelujah!". The angels in the second rank had golden phials in their hands, and they were filled with dew, and they were emptying them out on to the fields. Now Michel was the governor who was over them and he appointed unto each one of them his work.

Encomio di Giovanni Crisostomo su Giovanni Battista.

Si tratta di un encomio sul Precursore conservato nel manoscritto Orientale n. 7024 del British Museum. Sebbene il colofone lo attribuisca al Crisostomo, l'encomio data nella sua forma più antica al X secolo e proviene dal monastero di San Mercurio nelle montagne prossime alla città di Tbo, la moderna Edfu o Utfu, cui venne donato da un certo Stefano che lo commissionò allo scriba Michele. Il testo è interessante in quanto, ancora una volta, si documenta l'insistenza sul tema dell'ascensione mistica attraverso i cieli, in questo caso per osservare la vita di Giovanni il Precursore, glorificato nel terzo cielo[73].

"And at the moment our Saviour commanded, and brought down from heaven a cloud of light, and He mounted upon it, and He commanded us the Apostles also to mount upon it with him. And He brought us up into the first heaven, and afterwards into the second heaven, and then He ascended to the third heaven, but He did not let us enter therein, and he carried us up to the fourth and heaven, and then to the seventh heaven, but He would not let us enter therein. Now after He had shown us all these things, He brought us again into the third heaven, and we marvelled at its beauty, and its splendid decoration, and its great splendour, studded with jewels made of real *kikas* and stones of various colours. The our Saviour made us to stand before John, and He made John to stand in our midst, with Zacharias [his father] in his right hand, and Elisabeth his mother on his left hand. As for us, the Apostles, He made us to stand in order, beginning with ort father Peter, and ending with Matthias.

And our Saviour walked in front of us, and He showed unto us the whole heaven, and He showed us the goods things and the enjoyments which are prepared therein, and the untarnished gifts which He had bestowed upon His beloved John, so the he might bestow them on every one who celebrated upon the earth the festival of the Commemoration of John, who was His kinsman and His forerunner [...] .

PREUSSISCHER STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN KULTURBESITZ

[72] WALLIS BUDGE E.A., *Coptic Apocrypha*, cit., pp. XXXII-XLI e per la traduzione pp. 241-257; in particolare, per questo brano p. 246. Dopo un'intensa preghiera ecco aprirsi i sette cieli. Scese il mediatore del viaggio mistico: un cherubino sfavillante con le ali piene di occhi sulle quali, come un Ganimede cristiano, Giovanni compì il suo percorso celeste. Tornato nel giardino degli ulivi raccontò le rivelazioni da lui ricevute affinché gli apostoli ne diffondessero la testimonianza.
[73] *Ibidem*, pp. 335-351. La cornice che introduce l'episodio costituisce un racconto nel racconto, in quanto il Crisostomo dichiarava di aver trovato il testo che andava narrando all'interno di un manoscritto vergato dagli apostoli, in cui descrivevano di quando Cristo risorto li rapì su una nuvola dal monte degli ulivi per accompagnarli attraverso i cieli, e rivelare loro i segreti relativi alla posizione ivi assunta dall'amato Precursore.

At that time Paul, and Luke, and Mark were also with us. And afterwards the Good Saviour called the Seven Archangels, from Michael the greatest of the Archangels and the General of the forces of heaven, to Sedekiel[74], and He called unto us, the Apostles, one by one in turn, according to our names, from our father Peter, the greatest of the Apostles, to Mark the Evangelist, and He said unto us: "O My Archangels and holy servants, O My Apostles, ye were witnesses of My birth, and of my Passion, and of My Crucifixion, and in like manner I make you to be witnesses again. Behold, I give the third heaven to John the Baptist, My companion and My kinsman" [...] .

[74] Si tratta del nome di un arcangelo.

Bibliografia

Fonti classiche

AELIUS SPARTIANUS, *Historia Augusta, Severus*, in *Storia Augusta*, a cura di F. Roncoroni, (La storia da vicino), Milano 1972.

APULEIUS, *Metamorphoseon libri XI (Asinus Aureus)*, in *Apuleio, Le metamorfosi*, a cura di L. Nicolini (Classici Greci e Latini), Milano 2005.

ARISTOTELES, *Historia Animalium*, in *Histoire des animaux*, a cura di P. Louis, (Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association G. Budé), 3 voll., Paris 1964-1969.

ARTEMIDORUS DALDIANUS, *Onirocriticon libri V*, in *Artemidori Daldiani onirocriticon libri V*, a cura di R.A. Pack, (Biblioteca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1963.

EUNAPIUS, *Fragmenta Storica*, in *Historici Graeci Minores*, a cura di L. Dindorf, (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana), Leipzig 1870.

PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Metamorphoses*, in *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1979.

MARCUS TULLIUS CICERO, *De divinatione*, in *De divinatione, De fato, Timaeus*, a cura di R. Giomini, (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. XLVI), Leipzig 1975.

HOMERUS, *Ilias*, XII, 200-209, in *Omero. Iliade*, a cura di F. Codino e R.C. Onesti, (Einaudi Tascabili. Classici. XXXV), Torino 1999 (1ª edizione: Torino 1950).

PLATO, *Fedro*, 247 B, in *Platone, Fedro*, a cura di F. Trabattoni, (Classici della Filosofia), Milano 1995.

IDEM, *De Republica*, in *Platone. La Repubblica*, a cura di G. Lozza, (Oscar classici. CXC), Milano 1990.

IDEM, *Simposium*, in *Platone. Simposio*, a cura di G. Reale e J. Burnet, (Fondazione Valla. Scrittori Greci e Latini), Milano 2001.

PLOTINUS, *Enneades*, in *Plotino, Enneadi*, a cura di R. Radice, (I Meridiani. Classici dello Spirito), Milano 2002.

PORFIRIUS, *Vita Plotinii*, in *Vita di Plotino e ordine dei suoi libri*, a cura di G. Girgenti, in *Plotino, Enneadi*, cit., pp. 2-66.

XENOPHON, *Expeditio Cyri*, VII, 1, 3-4, in *Cyropédie*, a cura di E. Delebecque, (Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association G. Budé), 3 voll., Paris 1972-1978.

Patristica

AEGYPTIORUM PATRUM HOMILIAS, in *Omelie copte, scelte e tradotte con una introduzione sulla letteratura copta*, a cura di T. Orlandi, (Corona Patrum, collezione di testi patristici greci, latini e orientali), Torino 1981.

APHRAHAT, *Demonstationes*, in *Aphraate le Sage Persan, Les Exposés I-XXIII*, a cura di M.J. Pierre, (Sources Chrétiennes. CCCXLIX e XXXLIX), 2 voll., Paris 1988-1989.

AUGUSTINUS, *Enarratio in psalmos*, in *Patrologia Latina*, XXXVI, coll. 67-1028, XXXVII, 1033-1968, in *Sant'Agostino. Enarrationes in psalmos. Esposizione sui salmi*, a cura di V. Tarulli e T. Mariucci, (Nuova biblioteca agostiniana. Opere di Sant'Agostino. XXVII), 3 voll., Roma 1976.

IDEM, *De consensu Evangelistarum*, in *Patrologia Latina* XXXIV, coll. 1041-1230.

AMBROSIUS, *Hexaemeron*, in *Patrologia Latina*, XIV, coll. 123 A- 274 A, in *I sei giorni della creazione*, a cura di G. Banterle, Roma 1979.

AMBROSIUS, *Sermo XLVI De Salomone, Sermones S. Ambrosio hactenus ascripti*, in *Patrologia Latina*, XVII, coll. 716-724.

Les Apophtegmes Des Pères. Collection systématique, a cura di J.-C. Guy, (Sources Chrétiennes. CCCLXXXVII, CDLXXIV, CDXCVIII), 3 voll., Paris 1993-2005.

Apophtegmata Patrum, Collectio alphabetica, in *Patrologia Graeca*, LXV, coll. 71-440.

ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Apologie à Constance et Apologie pour sa fuite*, a cura di Szymusiak J.M., (*Sources Chrétiennes*. LVI e LVI bis), Paris 1958 e 1987.

IDEM, *Epistulae festales*, in *S. Athanase. Lettre festales et pastorales en copte*, a cura di L.Th. Lefort, (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. CL, CLI), Louvain 1955.

IDEM, *Esegesi di Luca, Esortazioni ai vescovi e al clero, Per la festa di Michele*, in *Omelie copte, scelte e tradotte con una introduzione sulla letteratura copta*, a cura di T. Orlandi, (Corona Patrum, collezione di testi patristici greci, latini e orientali), Torino 1981, pp. 43-92.

IDEM, *Vita Antonii*, in *Athanase D'Alexandrie, Vie d'Antoine*, a cura di G.J.M. Bartelink, (Sources Chrétiennes. CCCC), Paris 1994.

BASILIUS CAESARIENSIS, *Asceticum magnum*, in *Patrologia Graeca*, XXXI, coll. 889-1052, in *Saint Basile, Les Règles monastique*, a cura di L. Lèbe, Maredsous 1969.

IDEM, *De Spiritu Sancto*, in *L'esperienza di Dio nei padri Greci. Il trattato Sullo Spirito Santo di Basilio di Cesarea*, a cura di E. Cavalcanti, Roma 1984.

IDEM, *Sermo de renuntiatione saeculi*, in *Patrologia Graeca*, XXXI, coll. 619-648.

CALLINICUS, *Vita Hypatii*, in *Les moine d'Orient*, a cura di A.-J. Festugière, 4 voll., Paris 1961-1965, II, *Les moines de la région de Constantinople: Callinicus, Vie d'Hypatios, Anonyme, Vie de Daniel le Stylite*, 1961.

JOANNES CASSIANUS, *De instituti coenobium*, in *Jean Cassien, Institutions Cénobitiques*, a cura di J.-C. Guy, (Sources Chrétiennes. CIX), Paris 1965.

CLEMENS ALEXANDRINUS, *Eclogae Propheticae* XLI, 2 e XLVIII-XLIX, in *Clemens Alexandrinus. Stremata Buch 7. und 8.; Excerpta ex Theodoto; Eclogae propheticae; Quis dives salvetur; Fragmente*, a cura di O. von Stahlin, L. Früchtel e U. Treu, (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte), Berlin 1970.

IDEM, *Clementis Alexandrini Stromatum libri VIII,* Patrologia Graeca, VIII, coll. 685-1382; IX, coll. 9-602, in Clément d'Alexandrie, *Les Stromates. Stromate* V, a cura di A. Le Boulluec, (Sources Chrétiennes. CCLXXVIII, CCLXXIX), Paris 1981.

Coptic Apocrypha in the Dialect of Upper Egypt, a cura di E.A. Wallis Budge, London 1913.

COSMAS INDICOPLEUSTES, *Topographia Christiana*, I-XII, in *La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès*, a cura di W. Wolska-Conus, (Sources Chrétiennes. CXLI, CLIX, CXCVII), 3 voll., Paris 1968-1973.

CYRILLONAS, *Homiliae et Hymni*, in *I carmi di Cirillona. Studio introduttivo, traduzione, commento*, a cura di C. Vona, (Scrinium patristicum lateranense cura Pontificiae Universitatis Lateranensis. II), Roma 1963.

CYRILLUS ALEXANDRINUS, *In onore di Atanasio, Esegesi di Apocalisse*, in *Omelie Copte*, cit., pp. 121-156.

CYRILLUS HIEROSOLYMITANUS, *Catecheses ad illuminandos*, in *Patrologia Graeca*, XXXIII, coll. 369-1128.

DIADOCHUS, *Visio*, LXII, in *Diadoque De Photicé, Œuvres Spirituelles*, a cura di E. Des Places, (Sources Chrétiennes. V bis), Paris 1966.

DOROTHEUS, *Vita sancti Dosithei, Epistula ad fratrem*, VII, in *Scritti e insegnamenti spirituali. Vita di Dositeo. Insegnamenti spirituali. Lettere e detti*, a cura di L. Cremaschi, (Letture cristiane delle origini. VII/testi), Roma 1980, p. 49.

EPHREM SYRUS, *Hymni et Sermones, quos e codicibus londinensibus, parisiensibus et oxoniensibus descriptos ededit, latinitate donavit, variis lectionibus instruxit, notis et prolegomenis illustravit Thomas Josephus Lamy*, 4 voll., Mechelen 1882-1902.

IDEM, *Hymni in nativitate*, in *Efrem il Siro, Inni sulla natività e sull'epifania*, a cura di I. de Francesco, (Letture cristiane del primo millennio. XXXV), Milano 2003.

EPIPHANIUS, *Panarion, Haereses 68-76*, a cura di Holl K. e Dummer J., (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte. XXXVII), Berlin 1985.

EUSEBIUS CAESARIENSIS, *Historia Ecclesiastica*, in *Eusebe de Cesarée. Histoire Ecclésiastique*, a cura di G. Bardy, (Sources Chrétiennes. XXXI, XLI, LV, LXXIIIbis), 4 voll., Paris 1952-1971.

HERMAS, *Pastor*, in *Le pasteur*, a cura di R. Joly, (Sources Chrétiennes. LIII bis), 2e édition revue et augmentée, Paris1968.

HIERONYMUS, *Comm.in Matheum, Praefatio*, (Corpus Christianorum, Series Latina, LXXVII), Turnnhout 1969.

IDEM, *Comm.Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Patrologia Latina*, XXV, coll. 25-490 C; *Corpus Christianorum, series latina*, LXXVII.

IRENAEUS, *Adversus Haereses*, in *Irénée de Lyon, Contre les Hérésies*, a cura di P.L. Doutrelaou e P.A. Rousseau, (Sources Chrétiennes. Ca, Cb, CLII, CLIII, CCX, CCXI, CCLXIII, CCLXIV, CCXCIII), 9 voll., Paris 1965-1982.

JACOBUS SARUGENSIS, *Homiliae*, VI, *Sulla natività secondo la carne del Salvatore nostro*, in *Omelie mariologiche di Giacomo di Sarug. Introduzione, traduzione dal siriaco e commento*, a cura di C. Vona, "Lateranum", XIX (1953), 1-4.

JOHANNES DAMASCENUS, *Oratio in nativitatem sanctae dei genitricis Mariae*, VI, in *S. Jean Damascène, Homélie sur la nativité et la dormition*, a cura di P. Voulet, (Sources Chrétiennes. LXXX), Paris 1961, pp. 60-61.

IDEM, *Orationes de imaginibus tres*, in *Difesa delle immagini sacre. Discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*, a cura di V. Fazzo, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. XXXVI), Roma 1983.

IDEM, *Sacra Parallela*, in *Patrologia Graeca* XCV, coll. 1033-1588.

GREGORIUS MAGNUS, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Gregorio Magno, Omelie su Ezechiele*, a cura di E. Gandolfo, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. XVII), 2 voll., Roma 1979-1980.

GREGORIUS NAZIANZENUS, *Orationes*, in *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, C. Sani e M. Vincelli, (Bompiani. Il pensiero Occidentale), Milano 2000.

Historia Monachorum in Aegypto, a cura di A.-J. Festugière (Subsidia hagiographica. XXXIV), Bruxelles 1961.

History of the Patriarchs of the Coptic Church of Alexandria, a cura di B. Evetts (Patrologia Orientalis. I), 1- 2, Paris 1948.

MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, in *Saint Macaire, Les homélies spirituelles*, a cura di P. Deseille, (Spiritualité orientale et vie monastique. XL), Begrolles en Mauges 1984.

IDEM, *Homiliae*, in *Pseudo-Macaire, Œuvres spirituelles, I, Homélies propres à la Collection III*, a cura di V. Desprez, (Sources Chrétiennes. CCLXXV), Paris 1980.

MAXIMUS CONFESSOR, *Mystagogia*, in *San Massimo Confessore. La Mistagogia ed altri scritti*, a cura di R. Cantarella, (Testi cristiani con versione italiana a fronte, introduzione e commento diretti da G. Manacorda), Firenze 1931.

NICETAS STETHATUS, *Vita Symeonis Novi Theologici*, in *Un grand mystique byzantin. Vie de Syméon le Nouveau Théologien (949-1022) par Nicétas Stéthatos*, a cura di I. Hausherr e P.G. Horn, (Orientalia Christiana. Pontificum Institutum Orientalium Studiorum. XII), Roma 1928.

ORIGENES, *Commentarii in Evangelium Joannis*, in *Origène. Commentaire sur saint Jean*, a cura di C. Blanc, (Sources chrétiennes. CXX, CLVII e CCXXII), 3 voll., Paris 1966-1975.

IDEM, *Homiliae in Ezechielem prophetam*, in *Omelie su Ezechiele*, a cura di N. Antoniono, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. LXVII) Roma 1987.

IDEM, *Libri X in Canticum canticorum*, in *Origenes Werke*, a cura di W.A. Baehrens (Die griechischen christlichen Schriftsteller. XXXIII), 12 voll., Leipzig 1899-1968.

PASCHASIUS RADBERTUS, *Expositio in Evangelium Matthaei*, in *Patrologia Latina*, CXX, coll. 31 B-994 C.

PHILO ALEXANDRINUS, *De opificio mundi*, in *Filone Alessandrino. La creazione del mondo; Le allegorie delle leggi*, a cura di G. Reale, (I classici del pensiero, sezione 1, Filosofia classica e tardoantica), Milano 1978.

Physiologus, in *Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Milano 1975. Testo greco in: *Physiologus*, a cura di F. Sbordone, Roma 1936.

PSEUDO-DIONYSIUS AREOPAGITA, *De caelesti hierarchia*, XIII, 3; XV, 8 e XV, 9, in *Denys l'Aréopagite, La Hiérarchie Céleste*, a cura di G. Heil e M. de Gandillac, (Sources Chrétiennes. LVIII), Paris 1958.

IDEM, *De caelesti hierarchia*, in *Pseudo Dionigi l'Areopagita, Gerarchia Celeste, Teologia Mistica, Lettere*, a cura di S. Lilla, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. LVI), Roma 1993.

IDEM, *De ecclesiastica hierarchia*, in *Gerarchia ecclesiastica*, a cura di S. Lilla, (Collana di testi patristici diretta da Antonio Quacquarelli. CLXVI), Roma 2002.

MACARIUS MAGNES, *Apocritica*, in *Macarios de Magnesie. Le monogenes*, a cura di R. Goulet, (Textes et traditions. VII), 2 voll., Paris 2003.

MACARIUS MAGNUS, *Homiliae*, XVI, 5 (3), in *Pseudo-Macaire, Œuvres spirituelles, I, Homélies propres à la Collection III*, a cura di V. Desprez, (Sources Chrétiennes. CCLXXV), Paris 1980.

IDEM, *Homiliae*, in *Saint Macaire, Les homélies spirituelles*, a cura di P. Deseille, (Spiritualité orientale et vie monastique. XL), Begrolles en Mauges 1984.

Le Synaxaire arabe-jacobite (rédaction copte), a cura di R. Basset, (Patrologia Orientalis. I), Paris 1907, pp. 215-379.

Synaxarium Alexandrinum, a cura di I. Forget, (Corpus scriptorium Christianorum Orientalium. LXXVIII), (Scriptores Arabici. XII), Louvain 1922.

SYMEON STUDITES, *Oratio ascetica*, in *Syméon le Studite, Discours ascétique*, a cura di H. Alfeyev e L. Neyrand, (Sources Chrétiennes. CDLX), Paris 2001.

SYMEON NEOTHEOLOGUS, *Hymni*, in A. *Symeon Neos Theologos, Hymnen*, a cura di A. Kambylis, (Supplementa Byzantina. III), Berlin - New York 1976.

SYMEON NEOTHEOLOGUS, *Catecheses I-XXXIV, Symeon le Nouveau Théologien, Catéchèses*, a cura di B. Krivochéine e J. Paramelle, (Sources Chrétiennes. XCVI, CIV, CXIII), 3 voll., Paris 1963-1965.

SOPHRONIUS, *SS. Cyri et Ioannis Miracula*, XXXVI, in *Patrologia Graeca* LXXXVII ter, coll. 3434-3674.

SOZOMENUS, *Historia Ecclesiastica*, in *Kirchengeschichte, Eingl. zum Druck besorgt und mit Registern versehen*, a cura di J. von Bidez e C.H. von Günther, (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte. L), Berlin 1970.

TERTULLIANUS, *De anima*, in *Tertulliano. L'anima*, a cura di M. Menghi, (Letteratura universale Marsilio), Venezia 1988.

Vita Pacomii, in *Histoire de Saint Pakhôme et de ses communautés, documents copte et arabe inédites, publiés et traduits*, a cura di E. Amélineau, (Annales du Musée Guimet. XVII), Paris 1889, pp. 105-108.

Letteratura critica

1843 DIDRON A.N., *Iconographie Chrétienne: histoire de Dieu*, Paris 1843.

1845 DIDRON A.N., *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris 1845.

1854 BOURASSE J.-J., *Archéologie chrétienne, ou précis de l'histoire des monuments religieux du moyen age*, (*Bibliothèque de la jeunesse Chrétienne*),Tours 1854.

1862 BOURASSE J.-J., *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, Paris 1862.

1876 KONDAKOV N.P., *Istorija Vizantijskogo iskusstva ikonografii po miniaturam Greceskih rukopisej*, Odessa 1876; traduzione francese: *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, a cura di A. Trawinski, (Bibliothèque Internationale de l'Art), 2 voll., Paris 1886.

1877 VIOLLET-LE-DUC E.E., *L'art Russe*, Paris 1877.

1893 RIEGL A., *Koptische Kunst*, "Byzantinische Zeitschrift", II (1893), pp. 112-121.

1895 TIKKANEN J.J. *Die Psalterillustration im Mittelalter*, (Acta societatis scientiarum Fennicae. XXXI), Helsingfors 1895.

1897 *The Christian Topography of Cosmas, an Egyptian monk*, a cura di J.W. Mc Crindle, (The Hakluyt Society. First series. XCVIII), London 1897.

1900 AINALOV D.V., *Ellenisticeskije osnovy vizantijskogo iskussyva*, "Zapiski Imper. Russkogo Archeol. Obšestva", (Bollettino della Soc. Arch. Imperiale Russa, XII) S.

Petersburg 1900-1901. Traduzione inglese: *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick 1961.

STRZYGOWSKI J., *Orient oder Rom*, Leipzig 1900.

1901 DE BOCK W., *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne,* S. Petersbourg 1901.

1902 CLEDAT J., *Lettre sur ses découvertes à Baouît, en Égypt*, (Académie des Inscriptions et Belle-Lettre. Compte-rendu des séances), Paris 1902.

CLEDAT J., *Recherches sur le kôm de Baouît*, (Académie des Inscriptions et Belle-Lettre. Compte-rendu des séances), Paris 1902.

CRUM W.E., *Coptic monuments. Catalogue Général des antiquités Égyptiennes du Musée du Caire,* 4 voll., Le Caire 1902.

1903 TIKKANEN J.J., *Die Psalterillustration im Mittelalter*, (Acta Societatis Scientiarum Fennicae. XXXI), Helsinki 1903.

1903-23 RIEGL A., *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden Österreich-Ungarn*, Vienne 1903-1923.

1904 STRZYGOWSKI J., *Catalogue générale des antiquités égyptiennes du musée du Caire, Koptische Kunst*, Vienne 1904.

1904-1906 CLEDAT J., *Nouvelles recherches à Baouît (Haute-Égypte). Campagne 1903-1904*, (Académie des Inscriptions et Belle-Lettre. Compte-rendu des séances), Le Caire 1904-1906.

CLEDAT J., *Le monastère et la nécropole de Baouît*, (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. XII), tome I, 1-2, Le Caire 1904-1906.

1905 MILLET G., *L'art Byzantin*, in *L'Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, III voll., publiée sous la direction d'André Michel, Paris 1905-1908, I, I: *Des Débuts de l'Art Chrétien à la fin de la Période Romane*, pp.127-301.

1906 CUMONT F., *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1906; traduzione italiana: *Le religioni orientali nel paganesimo romano,* "I libri del Graal", Roma 1990.

DE GRÜNEISEN W., *Studi iconografici comparativi sulle pitture medioevali romane. Il cielo nella concezione religiosa e artistica dell'Alto Medioevo*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", XXIX (1906), pp. 443-525.

1907 LECLERCQ H., *Alexandrie*, in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, I, Paris 1907, pp. 1089-1156.

The Paradise, or Garden of the Holy Fathers: being histories of the anchorites, recluses, monks, Coenobites and ascetic fathers of the desert of Egypt between A.D. 250 and A.D. 400 circiter, compiled by Athanasius, Archbishop of Alexandria, Palladius, bishop of Hellenopolis, Saint Jerome, and others, a cura di E.A.W. Budge, London 1907.

1908 QUIBELL J.E., *Excavations at Saqqara (1906-1907)*, (Service des Antiquités d'Égypte), Le Caire 1908.

1909 QUIBELL J.E., *Excavations at Saqqara (1907-1908)*, (Service des Antiquités d'Égypte), Le Caire 1909.

1910 DIEHL C., *Manuel d'art Byzantin*, 2 voll., Paris 1910; (II edizione: 1925-1926).

CLEDAT J., *Baouît,* in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, II, 1, Paris 1910, coll. 203-251.

CUMONT F., *L'aigle funéraire des Syriens et l'apothéose des empereurs*, "Revue de l'Histoire des Religions", XLII (1910), numero monografico.

1911 BERTAUX É., *La part de Byzance dans l'art byzantin*, "Journal des Savants", nouvelle série, IX année, 4 (avril 1911), pp. 164-175 e 7 (juillet 1911), pp. 304-314.

CHASSINAT É., *Fouilles à Baouît*, (Mémoires publiées par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. XIII), 2 voll., Le Caire 1911.

DALTON O.M., *Byzantine Art and Archaeology,* Oxford 1911.

DE GRUNEISEN W., *Sainte Marie Antique*, Rome 1911.

MILLET, *Portraits byzantins*, "Revue de l'Art chrétien", novembre 1911, pp. 545-451.

1912 NEUSS W., *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts*, (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens, 1-2), Münster in Westfalen 1912, pp. 189-193.

QUIBELL J.E., *Excavations at Saqqara (1908-1909, 1909-1910). The monastery of Apa Jeremias*, (Service des Antiquités d'Égypte), Le Caire 1912.

RONZEVALLE S., *L'aigle funéraire en Syrie*, (Mélange de la Faculté Orientale de Beyrout. V), 2, Beyrout 1912, pp. 1-62.

1913 BREHIER L, *A propos de la question «Orient ou Byzance»*, "Byzantinische Zeitschrift", XXII (1913), pp. 127-135.

KIRSCH J.P., *L'aigle sur les monuments figurés de l'antiquité chrétienne,* "Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétienne", III (1913), pp. 112-126.

MASPERO J., *Rapport de M.J. Maspéro sur les fouilles entreprises à Baouît*, (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Compte-rendu des séances), Paris 1913, pp. 287-301.

1915-1917 PORCHER E., *Un discours sur la Sainte Vierge par Sévère d'Antioche*, "Revue de l'Orient Chrétien", XX (1915-17), p. 416-423.

1916 CLEDAT J., *Le monastère et la nécropole de Baouît*, (Mémoires publiées par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. XXXIX), tome II, 1, Le Caire 1916.

1917 CUMONT F., *L'aigle funéraire d'Hiérapolis et l'apothéose des empereurs,* (Études Syriennes), Paris 1917, pp. 37-71.

1918 WULFF O., *Altchristliche und Byzantinische Kunst*, Berlin 1918.

1922 DE GRÜNEISEN W., *Les caractéristiques de l'art copte*, Firenze 1922.

MALE É., *L'art religieux au XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris 1922.

1925 DE JERPHANION G., *Les églises rupestres de Cappadoce*, I, I, Paris 1925.

WULFF O. e ALPATOFF M., *Denkmäler der Ikonenmalerei, in kunstgeschichtlicher folge*, Dresden 1925.

1926 DE JERPHANION G.S.J., *Le calice d'Antioche,* "Orientalia Christiana Analecta", XXVII (1926).

1927 BAUMSTARK A., *Die karolingisch-romanische Majestas Domini und ihre orientalisches Parallelen*, "Oriens Christianus", III (1927), 1, pp. 242-260.

KONDAKOV N.P., *The Russian icon*, Oxford 1927.

1928 BREHIER L., *L'art chrétien, son développement iconographique des origines a nos jours*, Paris 1928.

DIEHL C., *L'art chrétien primitif et l'art byzantin*, (Bibliothèque d'histoire de l'art publiée sous la direction de M. August Marguillier), Paris et Bruxelles 1928.

1929 OMONT H., *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, du VI^e^- XIV^e^ siècle*, Paris 1929.

1930 BREHIER L, *Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin*, "Arta şi Archeologia", II (1930), 4, pp. 3-12.

1931 DUTHUIT G., *La sculpture copte, statues, bas-reliefs, masques*, Paris 1931.

1931-1943 MASPERO J., *Fouilles exécutées à Baouît. Notes mises en ordre et éditées par E. Drioton*, (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. LIX), Le Caire 1931 (Fascicule 1), 1943 (fascicule 2).

1934 OSIECZKOWSKA C., *La mosaïque de la porte royale a Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les Saints*, "Byzantion", IX (1934), pp. 41-83.

1936 AVERY M., *The Exultet rolls of South Italy*, 2 voll., Princeton-London 1936.

DE JERPHANION G., *Une nouvelle province de l'art byzantin: les Églises rupestres de Cappadoce*, 3 voll., Paris 1936.

1938 VAN DER MEER F., *Maiestas Domini, Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, (Studi di antichità cristiana pubblicati per cura del pontificio istituto di archeologia cristiana. XIII), Roma-Parigi 1938.

1938-1939 WITTKOWER R., *Eagle and serpent. A study in the Migration of Symbols*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institut", II, 1938-39, pp. 293-325.

1939 FRANKFORT H., *Cylinder Seals: a documentary essay on the art and religion of the ancient Near East*, London 1939.

SOTIRIOU G.A., *Icônes Byzantines du monastère du Sinaï*, "Byzantion", XIV (1939), 1, pp. 325-327.

1943-1945 GRABAR A., *Images de la théophanie et de la Majesté du Christ dans les absides antiques et romanes*, (Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France), Paris 1943-1944.

1944 DEMUS O., *Studies among the Torcello Mosaics, II*, "The Burlington Magazine", LXXXIV, (1944), 941, pp. 41-44 (anche in *Studies in Byzantium Venice and the West*, 2 voll., London 1998, pp. 227-233).

DER NERSESSIAN S., *Some aspects of Coptic Painting*, in *Coptic Egypt*, catalogue of the exhibition (New York, Brooklyn Museum, 1944), pp. 43-50.

DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Un art, une culture et un philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, (Inventaire des collections du cabinet de médailles de la Bibliothèque Nationale), Paris 1944 (1962).

1945 FROLOW A., *Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage*, "Revue des Études byzantines", III (1945), pp. 43-91.

GRABAR A., *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, "Cahiers Archéologiques", I (1945), pp. 15-34.

MILLET G., *La dalmatique du Vatican. Les élus images et croyances*, Paris 1945.

1946 GRABAR A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Iconographie*, Paris 1946.

1947 WATSON A., *A manuscript of the Speculum Virginum in the Walters Art Gallery*, "The Journal of the Walters Art Gallery", X (1947), pp. 61-74.

1947-48 LAZAREV V., *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi*, 2 voll., Moskva 1947-48, traduzione italiana: *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

1950 SCHNEIDER T. e STEMPLINGER E., *Adler*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, a cura di T. Klauser, I, Stuttgart 1950, pp. 87-94.

1951 GRABAR A., *La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age*, Actes du VI^e^ Congrès International d'Études Byzantines (Paris, 27 juillet-2 août 1948), 2 voll., Paris 1951, I, pp. 127-143.

1953 BAUMGARTNER C., *Contemplation*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, a cura di M. Viller, 17 voll., Paris 1937-1995, III, 1953, coll. 1643-2193.

GRABAR A., *La peinture byzantine, étude historique et critique*, Genève 1953.

MOREY C.R., *Early Christian Art. An outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century*, Princeton-London 1953.

1953-1968 GOODENOUGH E.R., *Jewish symbols in the Greco-Roman Period*, (Bollingen Series. XXXVII), 13 voll., Princeton 1953-1968.

1956 CECCHELLI C., *I mosaici di Santa Maria Maggiore*, Torino 1956.

GRABAR A., *Quelques observation sur le Décor de l'église du Monastère de Qartāmīn*, "Cahiers Archéologiques", VIII (1956), pp. 83-92.

JENKINS R. e MANGO C., *The Date and Significance of the tenth Homily of Photius*, "Dumbarton Oaks Papers", IX-X, 1956, pp. 125-140.

LEROY J., *Le Décor de l'église du Monastère de Qartāmīn d'après un texte syriaque*, "Cahiers Archéologiques", VIII (1956), pp. 75-82.

1956-1958 SOTIRIOU G. e M., *Icones du Mont Sinaï*, (Collection de l'Institut Français d'Athènes. CII), 2 voll., Athènes 1956-1958.

1957 GRABAR A., *L'iconoclasme byzantin*, (Dossier archéologique), Paris 1957.

1958 GRABAR A., *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris 1958.

ROUSSEAU O., *Le rôle important du monachisme dans l'Église d'Orient*, "Orientalia Christiana Analecta", CLIII (1958), pp. 33-55.

1959 CONGAR Y., *Conscience ecclésiologique en Orient et en Occident du VI au XI siècle*, "Istina", VI (1959), 2, avril-juin, pp. 187-236.

GRABAR A., *Études Critiques. Livres sur les icones*, "Cahiers Archéologiques fin de l'antiquité et moyen âge", X (1959), p. 311-317.

LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Peintures médiévales dans le Temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles-Rome 1959.

1960 GRABAR A., *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, "Cahiers Archéologiques", XI (1960), pp. 41-71.

IHM C., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zum Mitte des achten Jahrhunderts*, (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. IV), Wiesbaden 1960.

1961-1963 De FRANCOVICH G., *Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente ed Oriente nei secoli VII e VIII d. C.*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Martinelli, 3 voll., Roma 1961-1963, I, 1961, pp. 173-236.

1961 SHEPHERD MASSEY H. jr., *The formation and Influence of The Antiochene Liturgy*, "Dumbarton Oaks Papers", XV (1961), pp. 23-44.

UNDERWOOD, P.A. e HAWKINS E.J.W., *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. The portrait of the Emperor Alexander. A report on Work Done by the Byzantine Institute in 1959 and 1960*, "Dumbarton Oaks Papers", XV (1961), pp. 187-218.

1962 DER NERSESSIAN S., *The illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris gr.510,* "Dumbarton Oaks Papers", XVI (1962), pp. 197-228.

GRABAR A., *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, "Cahiers Archéologiques", XII (1962), pp. 115-152.

GUY J.-C., *Un Entretien monastique sur la contemplation*, "Recherches de Science Religieuse", L (1962), 2, pp. 230-241.

LOSSKY V., *Vision de Dieu*, (Bibliothèque orthodoxe. I), Paris 1962.

MANGO C., *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, (Dumbarton Oaks Studies. VIII), Washington 1962.

WOLSKA W.C., *La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès. Théologie et science au VI siècle*, (Bibliothèque byzantine. III), Paris 1962.

1963 BECKWITH J., *Coptic Sculpture, 300-1300*, London 1963.

VICAIRE M.H., *L'imitation des apôtres. Moines, Chanoines, mendiants (VI-XIII siècles)*, (tradition et spiritualité. II), Paris 1963.

WESSEL K., *Koptische Kunst, die spätantike in Ägypten*, Recklinghausen 1963, traduzione francese: *L'art copte, l'art antique de la basse-Époque en Égypte*, Bruxelles 1964.

1964 BRENK B., *Marginalien zum sog. Sarkophag des Agilbert in Jouarre,* "Cahiers Archéologique", XIV (1964), pp. 95-107.

LEROY J., *Les manuscrits syriaque a peinture conserves dans les Bibliothèque d'Europe et d'Orient*, Paris 1964.

ST. CLAIR A., *The Apotheosis Dyptich*, "Art Bulletin", LXIV (1964), pp. 205-211.

1965 DESEILLE P. , *Gloire de Dieu,* "Dictionnaire de Spiritualité", VI (1965), col.421-463.

LAFONTAINE-DOSOGNE J., *L'église aux Trois-Croix de Güllü Dere en Cappadoce, et le problème du passage du décor " iconoclaste " au décor figuré*, "Byzantion", XXXV (1965), 1, pp. 175-207.

SCHÖLEM G., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, a cura di G. Busi, Torino 1965 (1ª edizione tedesca: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Berlin 1941).

1966 ADRIANI A., *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, (Fondazione Ignazio Mormino del Banco di Sicilia), serie C, 2 voll., Palermo 1966.

BRENK B., *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, (Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes), Wien 1966.

CAMES G., *Byzance et la Peinture Romane de Germanie. Apports de l'Art Grec posticonoclaste à l'enluminure et à la fresque ottoniennes et romanes de Germanie dans les thèmes des majesté et les Évangiles*, Paris 1966.

CUMONT F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1966.

KARPP H., *Die Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom,* Baden Baden 1966

KRAUSE M., *Alexandria*, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, Stuttgart 1966, coll. 99-111.

NITSCHKE B., *Die Handschriftengruppe um den Meister des Registrum Gregorii*, (Münstersche Studien zur Kunstgeschichte. V), Recklinghausen 1966.

PAPADOPULOS K., *Die Wandmalereien des 11.Jahrhunderts in der Kirche "Panagia ton Chalkeon" in Tessaloniki*, (Byzantina Vindobonensia. II), Graz-Köln 1966.

RAASCH J., *The monastic concept if purity of heart and its sources (I e II)*, "Studia monastica", VIII (1966), 1 e 2, pp. 7-34 e pp. 183-214.

WEITZMANN K., *Sinai, La peinture des icônes du VI au XII siècle*, in *Icônes, Sinai, Grece, Bulgarie, Yougoslavie, Beograd*, Paris 1966, pp. IX-XIX.

1967 CHATZIDAKIS M., *An Encaustic Icon of Christ at Sinai*, "The art bulletin", XLIX (1967), 3, September, pp. 197-208.

DUFRENNE S., *Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XI^e siècle*, "Cahiers Archéologiques", XVII (1967), pp. 177-191.

GRABAR A., *L'età d'oro di Giustiniano*, (Il mondo della figura), Milano-Parigi 1967.

RESTLE M., *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, 3 voll, Recklinghausen 1967.

SNYDER J., *The Meaning of the Majestas Domini in Hosios David*, "Byzantion", XXXVIII (1967), pp. 143-152.

WEHRHAHN-STAUCH L., *Aquila-resurrectio*, "Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", XXI (1967), pp. 107-127.

1968 GRABAR A., *Christian Iconography. A Study on its Origin,* Princeton-New York 1968; traduzione italiana: *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo,* Milano 1983.

LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Théophanie-vision auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, (Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age), Paris 1968, pp. 135-143.

RAASCH J., *The monastic concept if purity of heart and its sources (III),* "Studia monastica", X (1968), 1, pp. 7-56.

VEILLEUX A., *La liturgie dans le cénobitisme pachômien au quatrième siècle*, (Studia Anselmiana. LVII), Roma 1968.

1969 CHRISTE Y., *Les grands portails romans. Etudes sur l'iconologie des théophanies romanes*, (Etudes et documents publiés par les Instituts d'Histoire de la Faculté de Lettre de l'Université de Genève. VII), Genève 1969.

GALAVARIS G., *The illustration of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, (Studies in manuscript Illumination. VI), Princeton 1969.

RAASCH J., *The monastic concept if purity of heart and its sources (IV)*, "Studia monastica", XI (1969), 2, pp. 269-314.

1970 BIANCHI BANDINELLI R., *Roma, la fine dell'arte antica*, Roma-Parigi 1970.

DINKLER E., *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit*, Recklinghausen 1970.

Dioskurides. Codex Vindobonensis Med. Gr. 1 der Österreichischen Nationalbibliothek, a cura di H. Gerstiner, (Codices selecti phototipice impressi. XII), 2 voll., Graz 1970.

RAASCH J., *The monastic concept if purity of heart and its sources (V)*, "Studia monastica", XII (1970), 1, pp. 7-41.

1972 DER NERSESSIAN S., *Recherches sur les miniatures du Parisinus Graecus* 74, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXI (1972), pp. 109-117.

MANGO C., *The Art of Byzantine Empire 312-1453*, (Sources and Documents in the History of Art), Englewood Cliffs 1972.

SAUNERON S., *Les ermitages chrétiens du désert d'Esna, essai d'histoire*, (Fouilles de l'Institut Français d'Archéologie du Caire. XXIX), 4, Paris 1972.

TORP H., *The Carved decorations of the North and South Churches at Bāwīt*, Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur, 2 voll., Mainz 1972, pp. 35-41.

1973 DER NERSESSIAN S., *Études Byzantines et Arméniennes*, (Byzantine and Armenian Studies, I), Louvain 1973.

1974 DE MAFFEI F., *Icona, pittore e arte al Concilio Niceno II,* Roma 1974.

IWASKZIEWICZ B., *Le frise de l'abside de la première Cathédrale de Faras,* "Orientalia Christiana Periodica", XL (1974), 2, pp. 377-406.

1975 IMPELLIZZERI S., *La letteratura bizantina da Costantino a Fozio,* Firenze 1975.

LEROY J., *Les Églises du désert l'Esna*, (La peinture murale chez les Copte I. Mémoire publiés par le membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire. XCIV), Le Caire 1975.

LUCCHESI PALLI E., *Observations sur l'iconographie de l'aigle funéraire dans l'art copte et nubien*, in *II Colloque d'études nubiennes*, atti del convegno (Chantilly, 2-6 juillet 1975), Le Caire 1978, pp. 175-191.

SHIGEBUMI T., *The headpiece miniatures and genealogy pictures in Paris: gr. 74*, "Dumbarton Oaks Papers", XXIX (1975), pp. 165-203.

1976 WEITZMANN K., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, from the Sixth to the Tenth Century,* Princeton, 1976.

1977 CORMAK R. e HAWKINS E., *The mosaics of St. Sophia at Istanbul: the Rooms Above the Southwest vestibule and Ramp,* "Dumbarton Oaks Papers", XXXI (1977), pp. 177-251.

KESSLER H.L., *The illustrated Bibles from Tours*, (Studies in manuscript illumination. X), Princeton 1977.

KITZINGER E., *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, London 1977, traduzione italiana: *L'arte bizantina*, cura di P. Cesaretti, Milano 1989.

1977-1978 DE GROOT M. e VAN MOORSEL P., *The Lion, the Calf, the Man and the Eagle in Early Christian and Coptic Art*, "Bulletin Antike Beschaving", LII-LIII (1977-1978), pp. 233-245.

1978 BADAWY A., *Coptic art and archaeology*, Cambridge 1978.

KALAVREZOU-MAXEINER I., *The portraits of Basil I in Paris (gr. 510)*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXVII (1978), pp. 19-24.

MANGO C., *Lo stile cosiddetto monastico nella pittura bizantina*, in *Habitat, strutture, territorio: atti del terzo convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia*, atti del convegno (Taranto-Grottaglie 24-27 settembre 1975), a cura di C.D. Fonseca, (Saggi e ricerche. II), Galatina 1978, pp. 45-62.

SCHMIDT C. e MACDERMOT V., *Pistis Sophia*, (Nag Hammadi Studies. IX), Leiden 1978.

VAN DER MEER F., *L'Apocalypse dans l'art,* Anvers 1978.

IDEM, *Apocalypse: visions from the book of revelation in western art*, Mercartorfonds 1978.

1979 GALAVARIS G., *The illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels,* Wien 1979.

HARRISON R.M, *La scultura marmorea della chiesa di S. Polieucto a Istanbul*, in *XXVI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, (Ravenna, 6-8 maggio 1979), (Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. XXVI), Ravenna 1979, pp. 163-170.

IDEM, *Scavi della chiesa di S. Polieucto a Istanbul*, in *XXVI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, (Ravenna, 6-8 maggio 1979), (Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. XXVI), Ravenna 1979, pp. 157-162.

Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, catalogo della mostra a cura di K. Weitzmann (New York, Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977-12 febbraio 1978), New York 1979.

WEITZMANN K., *The miniatures of the Sacra Parallela parisinus graecus 923*, Princeton-New Jersey 1979.

1980-1981: VELMANS T., *L'Image de la Déesis dans les églises de Géorgie et dans celle d'autre région du monde byzantin*, "Cahiers Archéologique", XXIX (1980-81), pp. 47-102.

1980 DIDONE M., *Gregorio di Elvira e la paternità del De Salomone e dell'Explanatio Beati Hieronimi*, "Divinitas. Pontificiae Academiae Theologicae Romanae Commentarii", XXIV (1980), pp. 178-210.

KRIVOCHEINE B., *Dans la lumière du Christ: Saint Syméon le Nouveau Théologien, 949-1022: vie, spiritualité, doctrine*, Chevetogne 1980.

NELSON R.S., *The iconography of preface and miniature in the Byzantine Gospel book*, (Monographs on Archaeology and Fine Arts. XXXVI), New York 1980.

ROTILI M., *Il codice purpureo di Rossano*, in *Arte bizantina in Calabria e in Basilicata*, a cura di M. Rotili, Cava dei Tirreni 1980, pp. 27-61.

1981 *Omelie copte*, a cura di T. Orlandi, (Corona Patrum), Torino 1981.

SEVERIN H.-G., *Gli scavi eseguiti ad Ahnas, Bahnasa, Bawit e Saqqara: storia delle interpretazioni e nuovi risultati*, in *XXVIII Corso di cultura sull'arte e bizantina*, (Ravenna, 26 aprile-8 maggio 1981), (Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. XXVIII) Ravenna 1981, pp. 299-314.

TORP H., *Le monastère copte de Baouit: Quelques notes d'introduction*, "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", IX (1981), pp. 1-8.

TORP H., BRANDT J.R. e MONSSEN L.H., *Miscellanea Coptica*, (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. Istitutum Romanum Norvegiae. IX), Roma 1981.

VAN MOORSEL, P.P.V., *Some iconographical Remarks on the Apsidal Compositions from the Monastery of Apa Jeremias; a status quaestionis*, "Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia", IX (1981), pp. 181-184.

VELMANS T., *La koinè grecque et les régions périphérique orientales du monde byzantin*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXI (1981), pp. 677-723.

WREDE H., *Consecratio in formam deorum*, Mainz am Rhein 1981.

1982 BROWN P. , *Society and the Holy in Late Antiquity*, London-New York 1982.

LEROY J., *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, (Publications de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire), Paris 1982.

PELSMAEKERS J., *The Coptic Funerary Bird-Stelae: A New Investigation*, "Orientalia Lovaniensia Periodica", XIII, Leuven 1982, pp. 143-184.

TSITOURIDOU A., *Die Grabkonzeption des ikonographischen Programms der Kirche Panagia Chalkeon in Thessaloniki*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXII (1982), 16. Internationaler Byzantinistenkongress (Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 4-9 Oktober 1981), 6 voll., IV, pp. 435-441.

1983 CHRISTE Y., *Cuncto tempore saeculi: Théophanies présentes et future dans l'iconographie monumentale du Haut Moyen Age*, in *Riforma religiosa ed arti nell'epoca carolingia*, Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10-18 settembre 1979) a cura di A.A. Schmid, (Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte. XXIV), Bologna 1983, pp. 135-144.

HARRISON R.M, *The church of St. Polyeuctos in Istanbul and the Temple of Solomon*, in *Okeanos: essays presented to Ihor Sevcenko on his sixtieth birthday by his colleagues and students*, (Harvard Ukrainian Studies. VII), a cura di C. Mango e O. Pritsak, New York 1983, pp. 276-279.

KRAUTHEIMER R., *Three Christian Capitals. Topography and Politics*, Berkley-Los Angeles-London 1983; traduzione italiana: *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, Milano 1987.

MCVEY, K.E. *The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbol*, "Dumbarton Oaks Papers", XXXVII (1983), pp. 91-121.

Scrittori della storia augusta, a cura di P. Poverini, 2 voll., Torino 1983, pp. 444-445.

I tesori della Georgia, a cura di G. Ieni, Milano 1983.

THIERRY N., *Haut moyen-âge en Cappadoce. Les Églises de la région de Çavuşin*, (Institut français d'archéologie du Proche-Orient. Bibliothèque archéologique et historique. CII), Paris 1983.

1984 CHRISTE Y., *Les neufs chœurs angéliques*, "Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", Juillet 1984, pp. 67-87.

COULIANO I.P., *Expérience de l'extase*, Paris 1984; traduzione italiana: *Esperienze dell'estasi dall'ellenismo al medioevo*, a cura di M. Garin, Bari 1986.

CUTLER A., *The Aristocratic Psalter in Byzantium*, (Bibliothèque de Cahiers Archéologiques. XIII), Paris 1984.

Ecrits Gnostiques, Codex de Berlin, a cura di M. Tardieu, (Sources Gnostiques et Manichéennes. I), Paris 1984.

MARTIN A., *Les premiers siècles du christianisme à Alexandrie. Essai de Topographie religieuse (III-IV siècles)*, "Revue des études augustiniennes", XXX (1984), pp. 211-225.

SPIESER J.-M., *Thessalonique et ses monuments du IVe au VIe siècle. Contribution à l'étude d'une ville paléochrétienne*, Paris 1984.

1985-1987 *Codex Purpureus Rossanensis*, (Codices Mirabiles. I), in collaborazione con l'Akademische Druck-u. Verlagsanstalt di Graz (Codices Selecti. LXXXI), 3 voll., Rossano Calabro 1985-1987.

1985 BERNARD F.-J., *Les sens spirituels et la vision de Dieu selon Siméon le Nouveau Théologien*, Paris 1985.

CHARLESWORTH J.H., *The Old Testament Pseudepigrapha and the New Testament. Prolegomena for a Study of Christian Origins*, Cambridge 1985. Trad. Italiana: *Gli Pseudepigrafi dell'Antico Testamento e il Nuovo Testamento*, a cura di G. Boccacini, (Studi Biblici. XCI), Brescia 1990.

KRESTEN O. e PRATO G., *Die Miniatur des Evangelisten Markus im Codex purpureus rossanensis: eine spätere Einfügung*, "Römische historische Mitteilungen", XXVII (1985), pp. 381-399.

NORDENFALK C., *Archbishop Egbert's* 'Registrum Gregorii', in *Studien zur mittelalterlichen Kunst: 800-1250*, a cura di K. Bierbrauer, München 1985, pp. 87-100.

ORLANDI G., *La tradizione del* Physiologus *e i prodromi del bestiario latino*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, Atti della XXXI settimana di studio del CISAM (Spoleto, sede del CISAM, 7-13 aprile 1983), (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo. XXXI), 2 voll., Spoleto 1985, II, pp. 1057-1106.

TESTINI P. , *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, "*L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, Atti della XXXI settimana di studio del CISAM (Spoleto, sede del CISAM, 7-13 aprile 1983), (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo. XXXI), 2 voll., Spoleto 1985, II, pp. 1107-1168.

TURCAN R., *Héliogabale et le sacre du soleil*, (L'homme et l'événement), Paris 1985.

VAN MOORSEL P.P.V., *On Coptic Apse Composition. Among Other Things*, Acts of the Second International Congress of Coptic Studies (Roma 22-26 September 1980), a cura di T. Orlandi e F. Wisse, Roma 1985, pp. 367-371.

1986 *Roots of Christianity*, a cura di B.A. Pearson e J.E. Goehring, (Studies in Antiquity and Christianity. I), Philadelphia 1986.

RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Catalogue des bois de l'Égypte copte*, Paris 1986.

TARDIEU M. e DUBOIS J.-D., *Introduction à la littérature gnostique. Collections retrouvées avant 1945*, (Initiations au christianisme ancien), Paris 1986.

VAN MOORSEL, P.P.V., *Analepsis ? Some Patristic Remarks on a Coptic Double-Composition*, in *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst Friederich Wilhelm Deichmann gewidmet*, a cura di O. Feld e U. Peschlow, 3 voll., Mainz 1986, III, pp. 137-141.

IDEM, *The Vision of Philotheus (On Apse Decoration), Nubische Studien*, atti del convegno (Heidelberg, 22-25 September 1982), a cura di M. Krause, Mainz 1986, pp. 337-340.

VIKAN G., *Meaning of Coptic Funerary Sculpture*, (Studien zur Frühchristlichen Kunst. II), Wiesbaden 1986.

1987 BADAWY A., *L'art copte. Les influences Orientales (Perse et Syrie)*, "Rivista degli studi orientali", LVIII (1984), 1-4, pp. 13-48.

OZOLINE N., *La Pentecôte du Paris: Grec. 510 - un témoignage sur l'église de Constantinople au IXe siècle*, "Rivista di archeologia cristiana", LXIII (1987), pp. 245-255.

1988 BONAMENTE G., *Apoteosi e imperatori cristiani, I cristiani e l'Impero nel IV secolo*, in *Colloquio sul cristianesimo nel mondo antico*, Atti del convegno (Macerata, 17-18 dicembre 1987), a cura di G. Bonamente e A. Nestori, Macerata 1988, pp. 107-142.

NORDENFALK C., *L'enluminure au Moyen Age*, Genève 1988.

POIRION D. e MURATOVA X., *Le bestiaire*, France 1988.

SADEK A., *Popular Religion in Egypt during the New Kingdom*, (Hildesheimer Ägyptologische Beitrage. XXVII), Hildesheim 1988.

1989 BELTING-IHM C., *Theophanic Images of Divine Majesty in Early Medieval Italian Church Decoration*, in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions. Ten Contributions to a Colloquium Held at the Villa Spelman, Florence*, a cura di W.Tronzo, (Villa Spelman Colloquia. I), Bologna 1989, pp. 43-59.

BRUBAKER L., *Perception and Conception: Art, Theory, Practice, and Culture*, "Byzantine and Modern Greek Studies", XIII (1989), pp. 23-93.

DE MAFFEI F., *Il codice purpureo di Rossano Calabro: alla memoria di Mons. Ciro Santoro fedele custode del Rossanense*, Atti del Congresso Internazionale su S. Nilo di Rossano, (Grottaferrata, 28 settembre-1 ottobre 1986) Rossano 1989, pp. 365-376.

Il Duomo di Monza. I tesori, a cura di R. Conti, Venezia 1989.

SPATHARAKES I., *A note on the imperial portraits and the date of Par. gr. 510*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXIX (1989), pp. 89-93.

1990 ANDALORO M., *Bisanzio e il Novecento*, in *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, catalogo della mostra di Ravenna, Milano 1990, pp. 55-67.

BABRAJ K., *La symbolique des lettre Γ et H dans l'abside de la Cathédrale de Faras et leur lien avec l'art copte*, in *Coptic Studies*, Acts of the Third International Congress of Coptic Studies (Warsaw, 20-25 August 1984), a cura di W. Godlewski, Varsovie 1990, pp. 27-40.

BERIOU N., *Saint François, premier prophète de son ordre, dans les sermons du XIII siècle*, in *Les textes prophétique et la prophétie in Occident (XII-XIII siècles)*, in *Histoire sociale et culturelle de l'Occident, XII-XVIII siècle*, atti del convegno (Chantilly 30-31 Mai 1988), a cura di A. Vauchez, (Mélange de l'École Française de Rome. CII), 2 voll., Roma 1990, pp. 245-266.

BONAMENTE G., *L'apoteosi degli imperatori romani nell'*Historia Augusta, (Miscellanea Greca e Romana. XV), Roma 1990, pp. 257-308.

CECCHELLI M., *Le più antiche porte cristiane: S. Ambrogio a Milano, S. Barbara al Vecchio Cairo, S. Sabina a Roma*, in *Le porte di bronzo dall'Antichità al secolo XIII*, Roma 1990, pp. 59-69.

FILORAMO G., *Il risveglio della gnosi, ovvero diventare dio*, (Quadrante 33), Bari 1990.

GRIGGS C.W., *Early Egyptian Christianity*, Leiden-New York-Köln 1990.

JANKE P., *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente: Miniaturen und Theologie*, (Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft. XXXV), Worms 1990.

KÁKOSY L., *Survivals of Ancient Egyptian Gods in Coptic and Islamic Egypt*, in *Coptic Studies*, Acts of the Third International Congress of Coptic Studies (Warsaw, 20-25 August 1984), a cura di W. Godlewski, Varsovie 1990, pp. 175-177.

RUTSCHOWSCAYA M.-E., *Tissus Coptes*, Paris 1990.

SENNHAUSER H.R., *Dodici secoli del convento di Müstair attraverso la storia dell'arte*, "Archeologia medievale", XVII (1990), pp. 25-34.

SENNHAUSER MARESE G., *La decorazione pittorica della chiesa del convento di Mustair in epoca carolingia e romanica*, "Archeologia medievale", XVII (1990), pp. 35-42.

Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine, a cura di K.A. Manafis, Athens 1990.

TKACZOW B., *Archaeological Sources for the Earliest Churches in Alexandria*, in *Coptic Studies*, Acts of the Third International Congress of Coptic Studies (Warsaw, 20-25 August 1984), a cura di W. Godlewski, Varsovie 1990, pp. 431-435.

VIKAN G., *Pilgrims in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art*, in *Blessings of Pilgrimage*, Urbana (Illinois) 1990, pp. 97-107.

WEITZMANN K. e GALAVARIS G., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts, from the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton 1990.

1991 DU BOURGUET P.S.J., *The cross*, in *The Coptic Encyclopaedia*, VII, New York 1991, pp. 2164-2166.

FRASER P.M., ATIYA A.S. e HEINEN H., *Alexandria*, in *The Coptic Encyclopaedia*, I, New York 1991, pp. 88-103.

JOLIVET-LEVY C., *Les Églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

LUCCHESI PALLI E., *Eagle*, in *The Coptic Encyclopaedia*, VII, New York 1991, pp. 2167-2170.

MAYR-HARTING H., *Ottonian book illumination. An historical study*, 2 voll., London-New York 1991.

VAN MOORSEL P., *Church art*, in *The Coptic Encyclopaedia*, II, New York 1991, pp. 555-557.

IDEM, *Tetramorph*, in *The Coptic Encyclopaedia*, II, New York 1991, pp. 539-540.

VIKAN G., *Guided by Land and Sea: Pilgrim Art and Pilgrim Travel in Early Byzantium*, in *Tesserae: Festschift für Josef Engemann*, (Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband. XVIII), Münster 1991, pp. 74-92.

1992 *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1er février 1993), Paris 1992.

CAVALLO G., *Codex Purpureus Rossanensis*, (Guide illustrate. I), Roma 1992.

CORRIGAN K., *Visual polemics in Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992.

CUTLER A., *Πᾶς οἶκος Ἰσραήλ: Ezekiel and Politics of Resurrection in Tenth-Century Byzantium*, "Dumbarton Oaks Papers", XLV (1992), pp. 47-58.

NORDENFALK C., *Studies in the history of book illumination*, London 1992.

RAFFIN P., *Le rituels orientaux de la profession monastique*, (Spiritualité Orientale, série monachisme primitif. IV), Bégrolles-en-Mauges (Maine-&-Loire) 1992.

RASSART-DEBERGH M., *Représentation d'Apôtres aux Kellia*, "Journal of Coptic Studies. Founded by the International Association for Coptic Studies", II (1992), pp. 29-42.

RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Musée du Louvre. La peinture Copte*. Paris 1992.

EADEM, *Quelques rares peintures sur toile de lin à l'époque copte*, "Journal of Coptic Studies", II (1992), pp. 55-62.

WIPSZYCKA E., *Le nationalisme a-t-il existé dans l'Égypte byzantine?*, "The Journal of Juristic Papyrology", XXII (1992), pp. 83-128.

1993 BOU MANSOUR T., *La théologie de Jacques de Saroug, tome I*, (Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit. XVI), Kaslik-Liban 1993.

CANNUYER C., *L'ancrage juif de la première Église d'Alexandrie*, "Le monde Copte", XXIII (1993), pp. 31-46.

Déserts Chrétiens d'Égypte, a cura di P. Miguel P. A. Guillaumont A., M. Rassart-Debergh, (Culture Sud. Colletion le Portique), Paris 1993.

HIMMELFARB M., *Ascent to Heaven in Jewish and Christian Apocalypses*, New York-Oxford 1993.

MATHEWS T.F., *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton-New York 1993.

PICCIRILLO M., *The mosaics of Jordan*, Amman 1993.

TKACZOW B., *The topography of ancient Alexandria: an archaeological map*, (Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Science. XXII), Varsovie 1993.

TÖRÖK L., *Coptic Antiquities. Stone sculpture, bronze objects; ceramic coffin lids and vessels; terracotta statuettes, bone, wood, and glass artefacts*, (Monumenta Antiquitatis extra fines Hungariae Reperta quae in Museo artium ungarico aliisque museis et collectionibus hungaricis conservantur), II voll., Roma 1993.

1994 *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, a cura di D. Buckton, London 1994.

BONAMENTE G., *Il senato e l'apoteosi degli imperatori da Augusto a Teodosio il grande*, in *Macht und Kultur im Rom der Kaiserzeit*, a cura di K. Rosen, (Studium universale. XVI), Bonn 1994, pp. 137-164.

CAVALLO G., *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*, Atti della XLI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 15-21 aprile 1993), 2 voll., Spoleto 1994, I, pp. 31-62.

Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale, catalogo della mostra (Montecassino, 19 maggio-21 settembre 1994), (Bimillenario di Cristo. Recitare la devozione 1994), direzione scientifica di G. Cavallo, coordinamento di G. Orofino e O. Pecere, Roma 1994.

GREEN R., *Studies in Ottonian, Romansque and Gothic Art*, London 1994.

LORENZONI G., *Ottoniana, arte*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 22-33, in modo particolare pp. 27-29.

Psaumes des errants, Écrits manichéens du Fayyūm, a cura di A. Villey, (Sources Gnostique et manichéennes. IV), Paris 1994.

VAN HOOFT OH.P.M., VAN ROOIJ E.H.C.., VOGELSANG-EASTWOOD G.M., *Pharaonic and early medieval Egyptian textiles*, (Collections of the National Museum of antiquities at Leiden. Rijksmuseum van Oudheren. VII), Leiden 1994.

VELMANS T., *Observations sur quelques peintures murales en Syrie et Palestine et leur composante byzantine orientale*, "Cahiers Archéologiques", XLII (1994), pp. 123-139.

WIPSZYCKA E., *Le monachisme égyptien et les villes*, (Travaux et mémoires. XII), Paris 1994, pp. 1-44.

1995 BRAKMANN H., *Le déroulement de la messe copte. Structure et histoire*, in *L'Eucharistie: célébrations, rites, piétés*, Conférence Saint-Serge, XLI[e] semaine d'Études liturgiques (Paris, 28 Juin-1 Juillet 1994), a cura di Triacca A.M. e Pistoia A., (Bibliotheca Ephemerides Liturgicae. Subsidia. LXXIX), Roma 1995, pp. 107-132.

GALAVARIS G., *Arte Greca. Miniatura bizantina*, Atene 1995 (in Greco).

HUNT L.-A., *The Newly discovered Wall painting of the Annunciation at Dayr al-Suryan. Its Twelfth Century Date and Imagery of Incense*, "Cahiers Archéologiques", XLII (1995), pp. 147-152.

INNEMÉE K.C., *Deir Al-Sourian – The Annunciation as part of a cycle?*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 129-132.

MORESCHINI C. e NORELLI E., *Le più antiche apocalissi cristiane*, in *Storia della letteratura cristiana antica greca e latina: da Paolo all'età costantiniana*, Brescia 1995.

MUZJ M.G., *Visione e presenza. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*, Milano 1995.

OLSZEWSKI M.T., *L'image et sa fonction dans la mosaïque byzantine des premières basiliques en Orient*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 9-34.

SPIESER J.-M., *A propos du linteau d'Al-Moallaqa*, in *Orbis Romanus Christianusque: Travaux sur l'Antiquité Tardive rassemblés autour des recherches de Noël Duval*, Paris 1995, pp. 311-320.

THIERRY N., *L'Annonciation de Deir es Souriani. Recherches typologiques*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 133-140.

TURCAN R., *L'Art Romain dans l'histoire, Six siècles d'expressions de la romanité*, Paris 1995.

VAN MOORSEL P., *The Newly discovered Annunciation in Deir es Sourian. Introduction to the papers delivered at the round table*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), p. 117.

IDEM, *Brief Description of the Annunciation discovered in 1991 at Deir es Sourian*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 118-124.

VELMANS T., *Quelques traits significatif du style dans l'Annonciation au Monastère des Syriens*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 141-145.

WIRTH J., *Die Bildnisse von St. Benedikt in Mals und St. Johannes in Müstair*, in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, a cura di Meyer R.H., Berlin 1995, pp. 25-36.

WUTTMANN M., *Circonstances de la découverte de la peinture de l'Annonciation dans la conque ouest de l'église de la Vierge au Deir Al-Souriani et observations techniques*, "Cahiers Archéologiques", XLIII (1995), pp. 125-128.

ZIBAWI M., *Orienti Cristiani, senso e storia di un'arte tra Bisanzio e l'islam*, Parigi-Milano 1995.

1996 *Ägypten Schätze aus dem Wüstensand, Kunst und Kultur der Christen am Nil*, Katalog und Ausstellung herausgegeben vom Gustav-Lübcke-Museum der Stadt Hamm und dem Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Wiesbaden 1996.

CHRISTE Y., *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, (Bibliothèque de Cahiers Archéologiques. 15), Paris 1996.

Symboles animaux: un dictionnaire des représentations et croyances en Occident, a cura di M. Ferro e X. Ramon, Paris 1996.

FORREST KELLY T., *The Exultet in southern Italy*, New York 1996.

HOHL C., *Ottonische Buchmalerei im Prun*, (Europäische Hochschulschriften. XXVIII), Frankfurt am Main 1996.

MARTIN A., *Athanase d'Alexandrie et l'Église d'Égypte au IV[e] siècle (328-373)*, (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome. CCXVI), Rome 1996

RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Le monastère copte de Baouit*, "Egypte", II (1996), pp. 19-24.

VAN DEN BROEK R., *Studies in Gnosticism and Alexandrian Christianity*, (Nag Hammadi and Manichaean Studies. XXXIX), Leiden-New York-Köln 1996.

VELMANS T. e ALPAGO NOVELLO A., *L'arte della Georgia, affreschi e architetture*, Milano-Parigi1996.

WIPSZYCKA E., *Études sur le christianisme dans l'Égypte de l'antiquité tardive*, (Studia Ephemeridis Augustinianum. LII), Roma 1996.

WISSKIRCHEN R., *Zum Apsismosaik der Kirche Hosios David, Thessalonike*, in *Stimuli: Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum*, a cura di G. Schöllgen, (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband. XXIII), Münster 1996, pp. 582-594.

1997 *Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt*, catalogo della mostra a cura di S. Walker e M. Brierbrier, London 1997, Edizione italiana: *Fayum, misteriosi volti dall'Egitto*, catalogo della mostra a cura di C. Marchini, (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspali, 22 ottobre 1997-28 febbraio 1998), Roma 1997.

L'Egitto cristiano, aspetti e problemi in età tardo-antica, a cura di A. Camplani, (Studia Ephemeridis Augustinianum. LVI), Roma 1997.

ERIKSON M., *Textiles in Egypt 200-1500 a.D., in Swedish Museum Collections*, Göteborg 1997.

The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D.843-1261, catalogo della mostra a cura di H.E. Evans e W.D. Wixon, (New York, Metropolitan Museum of Art, March 11-July 6 1996), New York 1997.

HECK C., *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge: une image de la quête du ciel*, Paris 1997.

HAAS C., *Alexandria in late antiquity: topography and social conflict*, Baltimore-London 1997.

JOLIVET-LEVY C., *Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce*, "Les cahiers de saint-Michel de Cuxa", XXVIII (1997), p. 187-198.

MIZIOLEK J., *Apotheosis, ascensio o resurrectio: osservazioni sull'Helios del Mausoleo dei Giulii sotto la basilica vaticana di S. Pietro*, "Arte Cristiana", LXXXV (1997), 779, marzo-aprile, pp. 83-98.

PEERS G., *Patriarchal politics in the Paris Gregory (B.N. gr. 510)*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XLVII (1997), pp. 51-71.

1998 CESARI P., In memoriam...in honorem*: iscrizioni funerarie consacrate a divinità*, in *Studi classici e orientali*, (Dipartimenti di Filologia Classica, Linguistica, Scienze Archeologiche e Scienze Storiche del Mondo Antico dell'Università degli Studi di Pisa. XLVI), Roma-Pisa 1998, pp. 959-971.

FRANKFURTER D., *Religion in Roman Égypt. Assimilation and Resistance,* Princeton 1998.

FURLAN I., *Introduzione ai codici purpurei*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno (Venezia, Istituto Veneto di scienze lettere ed arti, 24 e 25 ottobre 1996), a cura di O. Longo, Venezia 1998, pp. 317-337.

IACOBINI A., *Visioni dipinte. Cristo, i santi e gli angeli*, in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra a cura di S. Gentile (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2 luglio-14 novembre 1998), Milano 1998, pp. 69-76.

INNEMEE K. e VAN ROMPAY L., *La présence des Syriens dans le Wadi al-Natrun (Egypte). A propos des découvertes récentes de peintures et de textes muraux dans l'église de la Vierge du Couvent des Syriens*, "Parole et l'Orient", XXIII (1998), pp. 167-202.

MANGO C., *Il ruolo sociale del santo a Bisanzio*, in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra a cura di S. Gentile (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2 luglio-14 novembre 1998), Milano 1998, pp. 7-14.

OROFINO G., FEDERICI C., PICANO G., *Exultet: rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, "Rivista di storia della miniatura", III (1998), pp. 155-160.

RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Le Christ et l'abbé Ména*, (Collection solo. Département des Antiquités égyptiennes. XI), Paris 1998.

SANSTERRE J.-M., *La «luce dell'Oriente» in Occidente*, in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra a cura di S. Gentile (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2 luglio-14 novembre 1998), Milano 1998, pp. 77-83.

SCALON C. e PANI L., *I codici della Biblioteca Capitolare di Cividale del Friuli*, (Biblioteche e archivi. I), Firenze 1998.

SPIESER J.-M., *The representation of Christ in the Apse of Early Christian Churches*, "Gesta", XXXVII (1998), pp. 1-29.

Wandmalerei des frühen Mittelalters: Bestand, Maltechnik, Konservierung, a cura di M. Exner, (Hefte des Deutschen Nationalkomitees / ICOMOS, Internationaler Rat für Denkmäler und Schutzgebiete. XXIII), München 1998.

1999 *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, 3 voll., Casale Monferrato (AL) 1999.

BOU MANSOUR T., *La théologie de Jacques de Saroug, tome II*, (Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit. XL), Kaslik-Liban 1999.

BRUBAKER L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999.

BUSI G., *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, (I millenni), Torino 1999.

CLEDAT J., *Le monastère et la nécropole de Baouît*, a cura di D. Bénazeth e M.-H. Rutschowscaya, (Mémoires publiés par les membres de l'Istitut Français d'Archéologie Orientale du Caire. CXI), 2 voll., Le Caire 1999.

CORRIGAN K., *Salterio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, pp. 289-296, Roma 1999, pp. 289-296.

GERSTEL S.E.T., *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, London 1999.

GOEHRING J.E., *Recent Research in Coptic Monasticism (1992-1996)*, in *Ägypten und Nubien in Spätantiker und Christlicher Zeit. 1. Materielle Kultur, Kunst und Religiöses Leben*, Akten des 6. Unternationalen Koptologenkongresses (Münster, 20.-26.Juli 1996), Wiesbaden 1999, pp. 65-78.

INNEMÉE K.C., *New discoveries at Deir al-Surian, Wadi al-Natrun*, in *Ägypten und Nubien in Spätantiker und Christlicher Zeit. 1. Materielle Kultur, Kunst und Religiöses Leben*, Akten des 6. Unternationalen Koptologenkongresses (Münster, 20.-26.Juli 1996), Wiesbaden 1999, pp. 213-223.

INNEMÉE K.C., VAN ROMPAY L., SOBCYNSKI E., *Deir al-Sourian (Egypt): Its wall-paintings, Wall-texts and Manuscripts*, "Hugoye: Journal of Syriac Studies", II, (1999), 2, July, http://syrcom.cua.edu/syrcom/Hugoye.

799, Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III in Paderborn, catalogo della mostra a cura di C. Stiegemann e M. Wemhoff (Westfalen-Lippe von 23 Juli-1 November 1999), Mainz 1999.

VAN LOON G.J.M., *The gate of heaven. Wall Paintings with Old Testament Scenes in the Altar Room and the Hūrus of Coptic Churches*, (Nederlands Historisch-archaeologisch instituut te Instanbul. LXXXV), Leiden 1999.

MÜTHERICH F., *Die Erneuerung der Buchmalerei am Hof Karls des Grossen*, in *799, Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III in Paderborn*, catalogo della mostra a cura di C. Stiegemann e M. Wemhoff, (Westfalen-Lippe von 23 Juli-1 November 1999), Mainz 1999.

2000 ACETO F., *L'"Exultet" della Biblioteca Casanatense (Cas. 724 B I 13,3) e la scultura tra Puglia e Campania nella prima età normanna*, in *Le vie del medioevo*, atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998), a cura di A.C. Quintavalle, (I convegni di Parma. I), Milano 2000, pp. 246-257.

L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme, catalogo della mostra a cura di M.-H. Rutschowscaya (Paris, Institut du monde arabe, 15 mai-3 septembre 2000; Cap d'Agde, Musée de l'Éphèbe 30 septembre-7 janvier 2001), Paris 2000.

Bibliografia della Bibbia Amiatina: (1990-1999), a cura di V. Longo, S. Magrini e M. Palma, Roma 2000.

CHRISTE Y., *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*, Parigi-Milano 2000.

The Coptic Gnostic Library. A Complete Edition of the Nag Hammadi Codices, a cura di J. Robinson, 5 voll, Leiden, Boston, Köln 2000.

CUTLER A., *La "questione bizantina" nella pittura italiana: una visione alternativa della "maniera greca"*, in *Byzantium, Italy and the North: Papers on cultural Relations*, London 2000, pp. 190-226.

DE MARIA L., *Spunti di inflessione sul programma iconografico del mausoleo dei Giulii nella necropoli vaticana*, Atti del VI Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Venezia, Università Cà Foscari, 20-23 gennaio 1999), a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna, 2000, pp. 385-396.

FRANK G., *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*, Berkley-Los Angeles 2000.

IACOBINI A., *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt*, Roma 2000.

KESSLER H.L., *Spiritual seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000.

MICHELI M.E., *Giuliano l'Apostata tra storia e leggenda nelle illustrazioni del cod. gr. 510 della Biblioteca Nazionale di Parigi*, in *La tradizione classica nella miniatura europea*, atti del V Congresso di Storia della Miniatura, (Urbino, 24 - 26 settembre 1998) a cura di A. D. Bussi, Firenze 2000, pp. 17-22.

Psalterium Egberti. Facsimile del Ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli, a cura di C. Barbieri, (Relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia. XIII), Trieste 2000.

SEMOGLOU A., *L'Annonciation de Deir es-Sourian en Égypte, Recherches sur l'origine iconographique des préfigurations de la Vierge*, "Cahiers Archéologiques", XLVIII (2000), pp. 35-43.

SPECIALE L., *Liturgia e potere: le commemorazioni finali nei rotoli dell'Exultet*, in *Alexandre Le Grand, figure de l'incomplétude*, a cura di F. de Polignac, (Mélanges de l'École Française de Rome: Moyen âge. CXII), Rome 2000, pp. 191-224.

THOMAS T.K., *Late Antique Egyptian Funerary Sculpture: Images for this World to the Next*, Princeton 2000.

TURCAN R., *The Gods of Ancient Rome, Religion in Everyday Life from Archaic to Imperial Times*, Edinburgh 2000.

VAN MOORSEL P.P.V., *Called to Egypt. Collected studies on Painting in Christian Egypt*, Leiden 2000.

2001 BISCONTI F., *Mosaici del cimitero di San Gaudioso: revisione iconografica ed approfondimenti iconologici*, in *Atti del VII colloquio Associazione Italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, atti del colloquio (Pompei, 22-25 marzo 2000), a cura di A. Paribeni, Ravenna 2001, pp. 86-98.

IDEM, *L'arcosolio mosaicato nelle catacombe di Domitilla: lineamenti iconografici*, in *Atti dell'VIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, (Firenze, 21-23 febbraio 2001), a cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni, Ravenna 2001, pp. 517-528.

BOLMAN E., *Joining the Community of Saints: Monastic Paintings and Ascetic Practice in Early Christian Egypt*, in *Shaping Community: The Art and Archaeology of Monasticism. Papers from a symposium held at the Frederick R. Weisman Museum*, (University of Minnesota, March 10-12, 2000), Oxford 2001, pp. 41-56.

Efrem il Siro. Inni pasquali, sugli azzimi, sulla crocifissione, sulla risurrezione, a cura di I. De Francesco, (Letture cristiane del primo millennio. XXXI), Milano 2001.

DZUROVA A., *La miniatura bizantina: i manoscritti miniati e la loro diffusione*, Milano 2001.

GOLITZIN A., *"Earthly Angels and Heavenly Men": The Old Testament Pseudepigrapha, Niketas Stethatos, and the Tradition of "Interiorised Apocalyptic", in Eastern Christian Ascetical and Mystical Literature*, "Dumbarton Oaks Papers", LV (2001), pp. 125-153.

JOLIVET-LEVY C., *L'arte della Cappadocia*, Parigi-Milano 2001.

EADEM, *Images et espace cultuel à Byzance : l'exemple d'une église de Cappadoce (Karlı Kilise, 1212)*, in *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, (*Série Byzantina Sorbonensia*. XVIII), pp. 163-181.

KORNBLUTH G., *The Heavenly Jerusalem and the Lords of Lords: a sapphire Christ at the court of Charlemagne and on the shrine of the Magi*, "Cahiers Archéologiques", XLIX (2001), pp. 47-68.

PAPACONSTANTINOU A., *Les culte des saints en Égypte des Byzantins aux Abbassides. L'apport des inscriptions et des papyrus grecs et copte*, (Monde byzantin. XXIV), Paris 2001.

WIPSZYCKA E., *Ἀναχωτής, ἐρημίτης, ἔγκλειστος, ἀποτακτικός. Sur la terminologie monastique en Egypte*, "The Journal of Juristic Papyrology", XXXI (2001), pp. 147-167.

2002 AMICI A., *La divinizzazione degli imperatori nel Breviarium di Eutropio: ancora sulla formula* meruit inter divos referri, "Giornale italiano di filologia", LIV (2002), pp. 29-51.

BENAZETH D., *Baouit: une église copte au Louvre*, (Collection solo. Département des Antiquités égyptiennes. XVIII), Paris 2002.

BOESPFLUG F. e ZALUSKA Y., *Le Prologue de l'Evangile selon saint Jean dans l'art medieval, IXe-XIIIe: l'image comme commentaire*, "Folia historiae artium", VIII-IX (2002-2003), pp. 11-45.

BOLMAN E., *Monastic Visions. Wall paintings in the Monastery of St.Antony at the Red Sea*, (American Research Center in Egypt), New Heaven-London 2002.

BRUBAKER L., *The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana*, in *Byzantine Garden Culture*, a cura di A.R. Littlewood, Washington 2002.

DRANDAKI A., *Greek Icons, 14th-18th Century. The Rena Andreadis Collection*, Atene-Milano 2002.

GAWDAT GABRA, *Coptic Monasteries. Egypt's Monastic Art and Architecture*, (The American University in Cairo Press), Cairo-New York 2002.

GOLITZIN A., *Dionysius the Areopagite in the works of Gregory Palamas: on the question of a "Christological Corrective" and related matters*, "St. Vladimir's Theological Quarterly", XLVI (2002), 2-3 (Patristic).

JOLIVET-LEVY C., *Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint a Bysance*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque de 3 Cycle Romand de Lettre Lausanne-Friburg (24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000), a cura di N. Bock, P. Kurmann, S. Romano, J.-M. Spieser, (Études lausannoises d'histoire de l'art. I) Roma 2002, pp. 71-88.

THIERRY N., *La Cappadoce de l'antiquité au moyen âge*, (Bibliothèque de l'antiquité tardive. IV), Paris 2002.

Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio, a cura di T. Velmans, Milano-Parigi 2002.

WILKINSON J., *From Synagogue to Church, the traditional design. Its beginning, its definition, its end*, London 2002.

2003 BROCK S., *Syriac on Sinai: the main Connections*, in *ΕΥΚΟΣΜΙΑ. Studi miscellanei per il 75° di Vincenzo Poggi S.J.*, a cura di V. Ruggeri e L. Pieralli, Catanzaro 2003, pp. 103-117.

CALAMENT F., *Contribution à l'archéologie et à l'histoire de l'art "Copte". Autopsie d'une fouille singulière*, "Journal of Coptic Studies. Founded by the International Association for Coptic Studies", V (2003), pp. 115-144.

DE SPIRITO G., *Per interpretare la scena della c.d. "Seconda Parousia" sulla porta lignea di s. Sabina*, in *ΕΥΚΟΣΜΙΑ. Studi miscellanei per il 75° di Vincenzo Poggi S.J.*, a cura di V. Ruggeri e L. Pieralli, Catanzaro 2003, pp. 189-200.

GARRISON E., *Henry II's Renovatio in the Pericope book and Regensburg sacramentary*, in *The white mantle of churches: architecture, liturgy and art around the millenium*, atti del congresso internazionale (International Medieval Reseach. X), a cura di N. Hiscock, Tourhout 2003, pp. 57-79.

IACOBINI A., *Arte per i monaci nell'Egitto bizantino. Componenti iconiche e componenti narrative negli affreschi di Bāwīt*, in *Medioevo: immagine e racconto*, atti del III Convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, (I convegni di Parma. III), Parma 2003, pp. 63-76.

Ivoires médiévaux, V^e-XV^e siècle, a cura di D. Gaborit-Chopin, (Catalogue du Département des Objets d'art. Musée du Louvre), Paris 2003.

NAZZI F., *L'epigrafe dell'Ara di Ratchis a Cividale del Friuli*, "Forum Iulii", XXVI (2003), pp. 77-119.

Simeone il Nuovo Teologo e il monachesimo a Costantinopoli, Atti del X Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa-sezione bizantina, (Bose, 15-17 settembre 2002), a cura di S. Chialá, L. Cremaschi, Magnano (BI) 2003.

ZIBAWI M., *L'arte copta. L'Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo*, Milano-Parigi 2003.

2004 ANDREESCU-TREADGOLD I., *Il* Corpus *dei mosaici parietali nella zona nord adriatica e la campionatura delle tessere vitree del III registro della parete ovest a S. Maria Assunta di Torcello (I)*, in *Atti del IX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, (Aosta, 20-22 febbraio 2003), a cura di C. Angelelli, Ravenna 2004, pp. 175-190.

BENAZETH D., *Fouilles du monastère copte de Baouit*, "La Revue des Musées de France: Revue du Louvre", 2 avril 2004, pp. 27-30.

INNEMÉE K., *A Newly Discovered Mural Painting in Deir al-Surian*, "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts", I (2004), pp. 61-66.

KAPLAN M., *L'espace et le sacré à Bysance d'après les sources hagiographiques*, in *Cristianità d'Occidente e cristianità d'Oriente (secoli VI-XI)*, atti della LI settimana di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, sede della Fondazione, 24-30 aprile 2003), (Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. LI), 2 voll., Spoleto 2004, II, pp. 1053-1107.

MEURICE C., *Voyager, missionnaires et consuls dans la région de Tahta (Moyenne-Égypt), de la deuxième moitié du XVII^e au début du XX^e siècle*, in *Coptic Studien on the Threshold of a New Millennium*, Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies (Leiden, 27 August-2 September 2000), a cura di M. Immerzeel e J. Van der Uliet, (Orientalia Lovaniensia Analecta. CXXXIII), II voll., Leiden 2004, pp. 953-969.

MOSSAKOWSKA-GAUBERT M., *Tuniques à manches courtes et sans manches dans l'habit monastique égyptien (IV -début VII siècle)*, "Antiquité tardive", XII (2004), pp. 153-167.

MÜTHERICH F., *Studies in Carolingian manuscript illumination*, London 2004.

NELSON R., *Hagia Sophia, 1850-1950. Holy Wisdom Modern Monument*, Chicago-London 2004.

ORLANDI T., *Coptic monastic literature: the forgotten names*, in *Il monachesimo tra eredità e aperture*, in *Testi e temi della tradizione del monachesimo cristiano per il 50° anniversario dell'Istituto monastico Sant'Anselmo*, Atti del simposio (Roma 28 maggio-10 giugno 2002), (Studia Anselmiana. CXL; Analecta monastica. VIII), a cura di M. Bielawski e D. Homberger, Roma 2004, pp. 175-195.

Pages chrétiennes d'Égypte, le manuscrits des Copte, catalogo della mostra a cura di A. Boud'hors (Paris, Bibliothèque Nationale de France, 30 juin-29 août 2004), Paris 2004.

POILPRE A.-O., *Charles le Chauve trônant et la Maiestas Domini. Réflexion à propos de trois manuscrits*, "Histoire de l'Art", LV (2004), octobre, pp. 45-54.

POIROT S.E., *Les glorieux prophète Élie dans la liturgie byzantine*, (Spiritualité orientale, série monachisme primitif. LXXXII), Bégrolles-en-Mauges 2004.

Progetto pilota Deir el Ahmar, Deir Anba Bishoi: "Convento Rosso", a cura di S. Casartelli Novelli, Roma 2004.

RAPTI I., *Gloses prophétiques sur l'évangile: à propos de quelques manuscrits armeniéns enluminés en Cilicie dans les années 1260*, "Dumbarton Oaks Papers", LVIII (2004), pp. 119-154.

REUDENBACH B., *Bild – Schrift – Ton: Bildfunktionen und Kommunikationsformen im* "Speculum virginum", "Frühmittelalterliche Studien", XXXVII (2004), pp. 25-45.

RIGO A., *La spiritualità monastica bizantina e lo Pseudo-Dionigi l'Areopagita*, in *Testi e temi della tradizione del monachesimo cristiano per il 50° anniversario dell'Istituto monastico Sant'Anselmo*, Atti del simposio (Roma 28 maggio-10 giugno 2002), a cura di M. Bielawski e D. Homberger, (Studia Anselmiana. CXL; Analecta monastica. VIII), Roma 2004, pp. 379-418.

RUSSO E., *La scultura di S. Polieucto e la presenza della Persia nella cultura artistica di Costantinopoli nel VI secolo*, in *La Persia e Bisanzio*, atti del convegno internazionale (Roma, 14-18 ottobre 2002), a cura di A. Carile, (Atti dei convegni Lincei. CCI), Roma 2004, pp. 737-826.

SANSTERRE G.-M., *Les moines d'Occident et le monachisme d'Orient du VI^e au XI^e siècle: entre textes anciens et réalités contemporaines*, in *Cristianità d'Occidente e cristianità d'Oriente (secoli VI-XI)*, atti della LI settimana di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, sede della Fondazione, 24-30 aprile 2003), (Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. LI), 2 voll., Spoleto 2004, I, pp. 289-332.

Santa Maria Antiqua al Foro romano cento anni dopo, atti del colloquio internazionale, (Roma, 5-6 maggio 2000) a cura di J. Osborne, J.R. Brandt e G. Moranti, Roma 2004.

SAURMA-JELITSCH L.E., *Das Gebetbuch Ottos III.: dem Herrscher zur Ermahnung und Verheissung bis in alle Ewigkeit*, "Frugmittelalterliche Studien", XXXVIII (2004), pp. 55-88.

SCHMITT J.-C., *Circulation et appropriation des image entre Orient et Occident: réflexion sur le psautier de Cividale (Museo Archeologico Nazionale, ms. CXXXVI)*, in *Cristianità d'Occidente e cristianità d'Oriente (secoli VI-XI)*, Atti della LI Settimana di studio della Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, Sede della Fondazione, 24-30 aprile 2003), 2 voll., Spoleto 2004, II, pp. 1283-1316.

SCHROEDER C., *A Suitable Abode for Christ: The Church Building as Symbol of Ascetic Renunciation in Early Monasticism*, "Church History", LXXIII (2004), 3, pp. 472-521.

TURREL COLL L.G., *Los tejidos coptos del Museo de Monserrat. Presentaciòn de la colecciòn*, "Antiquité tardive", XII (2004), pp. 145-152.

WIPSZYSCKA E., *Les recherches sur le monachisme égyptien, 1997-2000, Coptic Studien on the Threshold of a New Millennium*, Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies (Leiden, 27 August-2 September 2000), a cura di M. Immerzeel e J. Van der Uliet, (Orientalia Lovaniensia Analecta), 2 voll., Leiden 2004, II, pp. 831-855.

ZANICHELLI G., *Nel nome del papa santo: il maestro del* Registrum Gregorii, "Alumina", II (2004), 5, pp. 12-19.

2005 *After the pharaohs. Treasures of Coptic art from Egyptian Collections*, Catalogo della mostra del Museum of Fine Arts, a cura di L. Török, Budapest 2005.

ANDREESCU-TREADGOLD I., *Il* Corpus *dei mosaici parietali nella zona nord adriatica e la campionatura delle tessere vitree della parete ovest a S. Maria Assunta di Torcello (II): gli altri registri*, Atti del X Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Lecce, 18 - 21 febbraio 2004), a cura di C. Angelelli, Roma 2005, pp. 617-636.

ANDREOPOULOS A., *Metamorphosis. The Trasfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, Crestwood (New-York) 2005.

BOLMAN E.S., *The enigmatic Coptic Galaktotrophousa and the cult of the Virgin Mary in Egypt*, in *Images of the Mother of God, perception of the Theotokos in Byzantium*, a cura di M. Vassilaki, Burlington-Ashgate 2005, pp. 13-23.

CALAMENT F., *La révélation d'Antinoé par Albert Gayet. Histoire, archéologie, muséographie*, (Institut Français d'Archéologie Orientale. Bibliothèque d'études Copte. XVIII), 2 voll., Le Caire 2005.

CHINELLATO L. e COSTANTINI M.T., *L'altare di Ratchis: l'originaria finitura policroma; prospetto frontale e posteriore*, "Forum Iulii", XXVIII (2005), pp. 134-156.

Christianity and Monasticism in the Fayoum Oasis, Essays from the 2004 International Symposium of the Saint Mark Foundation and the Saint Shenouda the Archimandrite Coptic Society in Honour of Martin Krause, a cura di G. Gabra, Cairo and New York 2005.

CIGGAAR K., *Painters, Paintings and Pilgrims in Medieval Jerusalem: Some Witness from East to West*, "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts", II (2005), pp. 127-138.

FILORAMO G., *Veggenti, profeti, gnostici: identità e conflitti nel cristianesimo antico*, (Scienze e storia delle religioni), Brescia 2005.

La France Romane au temps des premiers Capétiens (987-1152), catalogo della mostra a cura di D. Gaborit-Chopin (Paris, Musée du Louvre, 10 mars-6 juin 2005), Paris 2005.

KESSLER H.L., *Images of Christ and communication with God*, in *Comunicare e significare nell'Alto Medioevo*, Atti della LII Settimana di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, Sede della Fondazione, 15-20 aprile 2004), Spoleto 2005, pp. 1099-1136, tavv.I-XXIV.

MATHEWS T., MULLER N., *Isis and Mary in early icons*, in *Images of the Mother of God, perception of the Theotokos in Byzantium*, a cura di M. Vassilaki, Burlington-Ashgate 2005, pp. 3-9.

MEINARDUS O.F.A., *Notes on Seventeenth to Nineteenth-Century Pilgrimages to the Holy Land*, "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts", II (2005), pp. 79-82.

MEYVAERT P., *The date of Bede's 'In Ezram' and his image of Ezra in the Codex Amiatinus*, "Speculum", LXXX (2005), 4, pp. 1087-1133.

MUELLER-JOURDAIN P., *La Typologie spatio-temporelle de l'Ecclesia byzantine. La Mystagogie de Maxime le Confesseur dans la culture philosophique de l'Antiquité tardive*, (Supplements to Vigiliae Christianae. Formerly Philosophia Patrum. Text and Studies of Early Christian Life and Language. LXXIV), Leiden-Boston 2005.

POILPRE A.-O., *Maiestas Domini: une image de l'Eglise en Occident (V^e-IX^e)*, (Cerf histoire), Paris 2005.

Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma, catalogo della mostra a cura di A. Bottini (Roma, Colosseo, 22 luglio 2005-8 gennaio 2006), Roma 2005.

VAN LOON G.J.M., *A Note to the Provenance of the Panel of "Brother George the Scribe"*, "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts", II (2005), pp. 37-38.

Images of the Mother of God, perception of the Theotokos in Byzantium, a cura di M. Vassilaki, Burlington-Ashgate 2005.

ZEHNDER K. e VOÛTE A., *Langzeit-Verformung: Messungen an hohlliegenden Wandmalereien*, "Restauro", CXI (2005), 1, pp. 49-53.

ZIBAWI M., *L'oasi egiziana di Bagawat. Le pitture paleocristiane,* Milano-Parigi 2005.

2006 ANDALORO M. e ROMANO S., *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e atlante*, 9 voll., Milano 2006-, *Corpus*, ideazione e direzione scientifica di M. Andaloro e S. Romano, 6 voll., Milano 2006-, I, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, 2006.

ANDERSON J.C., *The creation of the marginal psalter*, in *Ritual and art: Byzantine essays for Christopher Walter*, a cura di P. Armstrong, London 2006, pp. 44-65.

BLAUDEAU Ph., *Alexandrie et Constantinople (451-491). De l'histoire à la géo-ecclésiologie*, (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome. CCCXXVII), Rome 2006.

BOLMAN E., *Late Antique Aesthetics, Chromophobia, and the Red Monastery, Sohag, Egypt*, "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts", III (2006), pp. 1-24.

CANTONE V., *Fonti cartografiche e cosmologia nel testimone vaticano della* Topografia Cristiana *di Cosma Indicopleuste*, in *Religioni per via*, atti del convegno (Padova, Dipartimento di Storia, 28 febbraio 2005), (Quaderni di storia religiosa, XIII), Verona 2006, pp. 157-180.

Carlo Magno e le Alpi: viaggio al centro del medioevo, catalogo della mostra a cura di F. Crivelo e C. Segre Montel (Susa e Abbazia di Novalesa, 25 febbraio-28 maggio 2006), Milano 2006.

CHAZELLE C., *Christ and the vision of God: the biblical diagrams of the Codex Amiatinus*, in *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, a cura di J.F. Hamburger, Princeton, NJ 2006, pp. 84-111.

DELAHAYE G.-R., *Des apparition au couvent de saint-Damienne rapportées par Johann Michael Vansleb*, "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts", III (2006), pp. 111-118.

DUFRENNE S., *Simples remarques sur deux manuscrits byzantins des IXe et Xe siècles*, in *Ritual and art: Byzantine essays for Christopher Walter*, a cura di P. Armstrong, London 2006, pp. 72-74.

GABRA G. e EATON-KRAUSS M., *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and churches of Old Cairo*, Cairo 2006.

M.R. MENNA, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, in M. ANDALORO e S. ROMANO, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e atlante*, 9 voll., Milano 2006-, *Corpus*, ideazione e direzione scientifica di M. Andaloro e S. Romano, 6 voll., Milano 2006-, I, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, 2006, pp. 305-346.

MEURICE C., *Découverte et premières études des peinture du monastère de Saint-Siméon à Assouan*, Études copte IX, Onzième journée d'études, (Strasbourg, 12-14 juin 2003), a cura di A. Boud'hors, J. Gascou, D. Vaillancourt, (Cahiers de la Bibliothèque Copte. XIV), Paris 2006, pp. 291-303.

PIANO N., *I mosaici della cattedrale di Torcello: l'interazione fra architettura e iconografia attraverso il tema della porta*, "Arte Veneta", LXII (2006), pp. 7-13.

RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Le tissus imprimés en Égypt avant l'Islam dans les collections publiques françaises*, Études copte IX, Onzième journée d'études, (Strasbourg, 12-14 juin 2003), a cura di A. Boud'hors, J. Gascou e D. Vaillancourt, (Cahiers de la Bibliothèque Copte. XIV), Paris 2006, pp. 321-338.

The road to Byzantium. Luxury Arts of Antiquity, catalogo della mostra a cura di R. Cormack (London, Courtauld Institute of Art, Hermitage Rooms at Somerset House, 30 March-6 September 2006), London 2006.

VAN LOON G.J.M., *The Virgin Mary and the Midwife Salomé: the so-called Nativity Scene in Chapel LI in the Monastery of Apa Apollo in Bawit*, "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts", III (2006), pp. 81-103.

VAN LOON G.J.M., DELATTRE A., *Le cycle de l'enfance du Christ dans l'église rupestre de Saint-Jean-Baptiste à Deir Abou Hennis*, Études copte IX, Onzième journée d'études, (Strasbourg, 12-14 juin 2003), a cura di A. Boud'hors, J. Gascou e D. Vaillancourt, (Cahiers de la Bibliothèque Copte. XIV), Paris 2006, pp. 119-134.

2007 ARBEITER A., *Dunkelheit, Einsamkeit, Angst: das Gethsemane-Bild des Codex Rossanensis*, in *Curiosa Poliphili: Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag*, a cura di N. Hegener, Leipzig 2007, pp. 186-191.

Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle), catalogo della mostra a cura di J. Durand, I. Rapti e D. Giovannoni (Paris, Musée du Louvre, 21 février-21 mai 2007), Paris 2007.

BERTELLI C., *L'altare di Sant'Ambrogio a Milano*, "FMR", XIX (2007), pp. 56-74.

BARBER C., *In the presence of the text: a note on writing, speaking and performing in the Theodore Psalter*, in *Art and text in Byzantine culture*, a cura di L. James, Cambridge 2007, pp. 83-99.

Carlo Magno e le Alpi, atti del XVIII congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo (Susa, 19-20 ottobre 2006; Novalesa, 21 ottobre 2006), (Atti dei Congressi. XVIII), Spoleto 2007.

CRIVELLO F., *"Tempore vernali, transcensis Alpibus ipse": il terzo viaggio di Carlo Magno in Italia e la storia della miniatura*, in *Carlo Magno e le Alpi*, atti del XVIII Congresso Internazionale di Studio sull'Alto Medioevo (Susa, 19-20 ottobre 2006; Novalesa, 21 ottobre 2006; Spoleto, 2007), (Atti dei congressi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. XVIII), Spoleto 2007, pp. 151-165.

GABRA G. e VAN LOON G.J.M., *The Churches of Egypt From the Journey of the Holy Family to the Present Day*, Il Cairo 2007.

Iconografia e liturgia nella miniatura occidentale, atti delle giornate di studio sulla storia della miniatura (Firenze, 24-26 novembre 2005), "Rivista di storia della miniatura", XI (2007).

GREBE A., *Codex Aureus. Das goldene Evangelienbuch von Echternacht*, Darmstadt 2007.

KOTANDJIAN N., *Les décors peints des églises d'Arménie*, in *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)*, catalogo della mostra a cura di J. Durand, I. Rapti e D. Giovannoni (Paris, Musée du Louvre, 21 février-21 mai 2007), Paris 2007, pp. 137-144.

Müstair: piante pieghevoli delle pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia, a cura di M. Wolf, München 2007.

*L'*orbis christianus antiquus *di Gregorio Magno*, a cura di L.P. Ermini, (Miscellanea della Società di Storia Patria. LI), Roma 2007.

PAPA MALATESTA V., *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo. La genesi de* L'art dans l'Italie Méridionale, (Collection de l'École Française de Rome. CCCLXXX), Roma 2007.

PIZZETTI A., *Le miniature della Bibbia Amiatina*, "Amiata storia e territorio", XX (2007), 54/55, pp. 6-14.

Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlmagne à Charle le Chauve, catalogo della mostra a cura di M.-P. Lafitte e C. Denoël (Paris, Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, galerie Mazarin, 20 mars-24 juin 2007), Paris 2007.

VALENZANO G., *Da Venezia a Iṣfahān e ritorno*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella 2007, pp. 10-14.

Indice delle illustrazioni

1. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona a encausto, *san Pietro*.
2. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona della *Vergine con il Bambino e due angeli tra i santi Teodoro e Giorgio*.
3. Cambridge, Fogg Art Museum, Tessuto con volto di *san Teodoro*, lino e lana 31,8 x 44,1cm, Akhmim?, IV secolo, inv. n. 1939.112.1, 2.
4. Wadi al Natrun, monastero Deir el Sourian, chiesa di El-Adra o della Santa Vergine: affresco absidale.
5. Wadi al Natrun, monastero Deir el Sourian, chiesa di El-Adra o della Santa Vergine: affresco absidale, particolare dei volti di Maria dell'arcangelo Gabriele.
6. Saqqara, monastero di Apa Geremia, cappella B, lato Est: *Vergine con arcangeli* entro medaglioni, VII secolo.
7. Saqqara, monastero di Apa Geremia, cappella B, lato Est: particolare del volto di un arcangelo entro medaglione, VII secolo.
8. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona di *San Pietro*, particolare del tondo con la Vergine.
9. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona di *San Pietro*, particolare del tondo con Cristo o san Giovanni.
10. Cairo, Museo Copto, cofanetto dipinto a encausto: testa di donna.
11. Berlino, Bode Museum, cassetta reliquiario, particolare del coperchio con ritratto di *Gesù Cristo*, pittura a encausto su legno, da Panopoli? VI secolo, inv. n. 6113.
12. Detroit, Institut of Art, tessuto con testa femminile nimbata, VI-VII secolo.
13. Berlino, Bode Museum, frammento di pannello con coppia di falchi su festone, legno policromo, V/VI s., Bawit?, inv. n. 4785.
14. Parigi, Musée du Louvre, frammento di pannello con anatra e festoni, legno policromo, da Bawit, VI-VIIs., 52 x 24, 5 cm, inv. n. AF4871.
15. Il Cairo, Museo Copto, frammento di pannello decorato a tralci e festoni abitati, legno policromo, 101, 5 x 29 cm, inv. n. 7181.
16. Il Cairo, Museo Copto, architrave ligneo detto di Al-Moâllaqa, particolare dell'*Entrata a Gerusalemme*.
17. Il Cairo, Museo Copto, architrave ligneo di Al-Moâllaqa, particolare del *Cristo entro clipeo sorretto da angeli*.
18. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XVII, lato destro: affresco del soggiorno dei peccatori all'inferno, particolare dell'*Angelo tormentatore* (Cledat J., 1904-06).
19. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 699, COSMA INDICOPLEUSTE, *Topografia Cristiana*, f. 40v: disegno della *Pianta delle terre abitate e dell'Eden*.
20. Kellia, Qoucour el-Izeila 19/20, vestibolo 2, *palma da datteri tra due colonne dipinte*.

21. COSMA INDICOPLEUSTE, *Topografia Cristiana*, disegno tratto dallo *Schema delle acque superne e del lato minore del cosmo* presente nei manoscritti Sinai, monastero di Santa Caterina, cod. 1186 e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. IX. 28 (Mc Crindle J.W., 1897).
22. Bawit, cappella XVII, abside, acquerello ricostruttivo: *Teofania* (Cledat J., 1906).
23. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. Gr. 1, 56, f. 13v, Vangelo siriaco detto di Rabbula: l'*Ascensione* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
24. Bawit, cappella XLV, affresco absidale: *Teofania*.
25. Bawit, cappella XXVI, abside, acquerello ricostruttivo della *Teofania* absidale (Cledat J., 1906).
26. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, *Prometopidion* da una corona sacerdotale con *Nerone sul carro di Elio*, 6,6 x 6,5 cm, oro, inv. n. Д.1164, 60-70 d.C.
27. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, cratere a calice attico a figure rosse dalla necropoli di Valle Trebba, Spina, pittore dei Niobidi: *Apollo sul carro alato*, inv. n. 2891, 470-460 a.C.
28. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles, moneta del 337 con *Apoteosi di Costantino*.
29. Roma, necropoli sotto la chiesa di San Pietro, volta della cripta dei *Giulii*: *Cristo come Helios*, III secolo.
30. Cairo, monastero di San Mercurio (Abou Sefein), affresco absidale della cappella della Vergine, seconda metà del XII secolo.
31. Tiblisi, Museo d'Arte, Lamina di Sagolašeni, *Ascensione*, sbalzo in argento, X-XI secolo.
32. Monza, Museo del Duomo, ampolla n. 14, *Ascensione*.
33. Il Cairo, Museo Copto, affresco absidale della sala 6, da Bāwīt, monastero di apa Apollo: *Teofania*.
34. Roma, catacombe di Santa Domitilla, *Cristo tra Pietro e Paolo*, 366-84.
35. Esna, monastero dei Martiri (Deir al-Chohada), chiesa nord, cappella 1, acquerello ricostruttivo dell'affresco absidale: *Teofania*, XII secolo.
36. Parigi, Musée du Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, icona di *Cristo e dell'abate Mena*, da Bawit, inv. n. E 11565.
37. Wadi al Natrun, chiesa di Macario (Deir Abu Maqar), haykal di San Marco, affresco di *san Macario e il cherubino*, XII secolo.
38. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona di *san Macario e il cherubino*, XIII secolo.
39. Mar Rosso, monastero di Sant'Antonio, chiesa monastica: *san Macario e il cherubino*, 1232-1233.
40. Mar Rosso, monastero di Sant'Antonio, chiesa monastica: il *Patriarca Severo*, 1232-1233.
41. Bawit, monastero di Apa Apollo, superficie muraria al di sopra dell'abside orientale della cappella XVII: personificazione dell'*Ecclesia*.
42. Wadi al Natrun, chiesa di Macario (Deir Abu Maqar), haykal di San Marco: acquerello ricostruttivo dell'affresco della *Visione di Isaia*, prima metà del XII secolo (Leroy J., 1982).

43. Wadi al Natrun, chiesa di Macario (Deir Abu Maqar), haykal di San Marco: acquerello ricostruttivo dell'*Incontro di Abramo e Melkisedek*, prima metà del XII secolo (Leroy J., 1982)
44. Londra, British Museum, stele funeraria in legno dipinto celebrante la morte di Deniuenkhons (XXII dinastia) con Rā nella forma di disco solare alato nella centina, 800 a.C. circa, inv. n. EA27332, da Tebe?
45. Liverpool, School of Archaeology, Classics and Oriental Studies, stele funeraria in calcare del giovane Petemin con Ra nella centina, 160-240 d.C., inv. n. E-3, da Abido.
46. Roma, Musei Vaticani, galleria lapidaria, stele funeraria di un centurione dei pretoriani, inizio del III secolo.
47. Balkis, acropoli di Zeugma, disegno ricostruttivo delle lastre tombali scavate nel calcare: fratelli Φάλαδος e Ζοώρας come aquile (Cumont F., 1917).
48. Balkis, disegno ricostruttivo di pietra tumularia decorata a bassorilievo con aquila a braccia umane, 35 cm x 46 cm, III secolo d. C., nell'iscrizione: Ε'υθύμι, Μάρρι, ουδὶς 'α[θ]άνατος (Cumont F., 1917).
49. Parigi, Musée du Louvre, frammento di sarcofago dipinto con Ba, il defunto-falco che sale al cielo tra le quattro figlie di Horus, III secolo d.C., da Torna el-Gebel. inv. n. E12175 a, b, c.
50. Bagawat, necropoli paleocristiana, cappella XXV, cupola dipinta con aquile, III secolo?
51. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Barb. Lat. 2154, *Calendario* di Filocalo, f. 6r: disegno della *Vittoria che verga su clipeo il nome di* salvis augustis felix Valentinus *portato in apoteosi dall'aquila*.
52. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XXVII, parete nord, lato destro: particolare dell'affresco con l'aquila, VI-VII secolo.
53. Giordania, Monte Nebo, chiesa del diacono Tommaso, sezione del mosaico pavimentale di fronte alla porta Sud: particolare dell'aquila in mosaico, VI secolo.
54. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XXXII, angolo nord-ovest: lunette affrescate con aquile, VI-VII secolo.
55. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XXXII, angolo nord-ovest: acquerello ricostruttivo di un'aquila affrescata, VI-VII secolo (Cledat 1916).
56. Parigi, Musée du Louvre, lunetta lignea decorata con aquila e frase devozionale, inv. n. AF6975, dal monastero di Apa Apollo a Bāwīt, VII-VIII s., 69cm X 35, 6 x 5.
57. Berlino, Bode Museum, stele funeraria: Cristo aquila con corona e croce, VII-VIII s., inv. n. 4481.
58. Il Cairo, Museo Copto, bassorilievo in pietra calcarea: *Martirio di Santa Tecla*, VI-VII s.
59. Parigi, Musée du Louvre, dalla cattedrale di Faras: fregio absidale frammentario con aquile, inv. n. 234-083, dalla prima cattedrale di Faras, inizio VII secolo.
60. Roma, Santa Maria Maggiore, arco trionfale: particolare del Bambino con *signum crucis* sul capo da una scena apocrifa della *Fuga in Egitto*.
61. Saqqara, monastero di Apa Geremia, cella A, parete Nord: *Sant'Apollo* tra altri santi asceti.
62. Il Cairo, Museo Copto, rilievo funerario: aquila in volo sulla croce-ankh, inv. n. 8682 VI-VII secolo.

63. Napoli, catacombe di San Gaudioso, Arcosolio del *Trionfo della croce*: particolare della figura dell'aquila, V secolo.
64. Il Cairo, Museo Copto, stele funeraria: aquila che spicca il volo dalla cima della croce fra animali, V-VI secolo.
65. Monserrat, Museo di Monserrat, frammento di tunica: aquile sopra il martirio di San Daniele, 50, 5 x 38cm, VI secolo, inv. n. MOBM-18.
66. Parigi, Musée du Louvre, Département des objets d'art, vaso in porfido proveniente dall'Egitto o dalla Roma imperiale: aquila in argento dorato appartenuta a Suger di Saint Denis, prima del 1147, inv. n. MR 422.
67. Pisa, Museo dell'opera del duomo, *Exultet* 2, particolare del pulpito con aquila tra due pistrici, 1059-1071? Capua?
68. Pisa, Museo dell'opera del duomo, *Exultet* 2, particolare della colonna con sopra l'aquila, 1059-1071? Capua?
69. Mosca, Museo Storico, cod. 129, *Salterio Chludov*, f. 48v, *Salmo* XLIX,1: *Visione di Abacuc e David.*
70. Mosca, Museo Storico, cod. 129, *Salterio Chludov*, f. 2r, *Salmo* I, 1-4: *Visione di Macario.*
71. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 699, COSMA INDICOPLEUSTE, *Topografia Cristiana*, f. 72 v: disegno ricostruttivo della *Visione di Isaia*, terzo quarto del IX secolo.
72. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 699, COSMA INDICOPLEUSTE, *Topografia Cristiana*, f. 74 r: disegno ricostruttivo della *Visione di Ezechiele*, terzo quarto del IX secolo.
73. Parigi, Bibliothèque Nationale de France de France, Bibl. Nat. Gr. 510, GREGORIO DI NAZIANZO, *Omelie*, f. 67v: *Visione di Isaia.*
74. Parigi, Bibliothèque Nationale de France de France, Bibl. Nat. Gr. 510, GREGORIO DI NAZIANZO, *Omelie*, f. 285r: *Visione di Abacuc.*
75. Istanbul, Santa Sofia, galleria sud: disegno ricostruttivo della cupola del Pantocratore: *Teofania.*
76. Parigi, Bibliothèque Nationale de France de France, Bibl. Nat. Gr. 923, GIOVANNI DAMASCENO, *Sacra Parallela*, f. 39v: *Visione di Isaia*, IX secolo.
77. Parigi, Bibliothèque Nationale de France de France, Bibl. Nat. Gr. 923, GIOVANNI DAMASCENO, *Sacra Parallela*, f. 40r: *Visione di santo Stefano*, IX secolo.
78. Göreme, Haçlı kilise, affresco absidale: *Teofania*, inizio del X secolo.
79. Güllü Dere, cappella 3, affresco absidale: particolare della *Visione di Isaia* e della parete limitrofa, metà del X secolo.
80. Güllü Dere, cappella 3, affresco, particolare della *Visione di Isaia*: *Isaia purificato dall'angelo*, metà del X secolo.
81. Göreme, Tokalı kilise (Tokalı II), cappella 7: *Teofania*, 950-960 ca.
82. Eski Gümüş, chiesa del monastero, affresco absidale: *Teofania*, XI secolo.
83. Mossoul, Biblioteca della chiesa siro-cattolica di Mar Tūma, *Bibbia Qarqafiana*, f. 8r del quaderno 9: *Visione di Ezechiele*, 1013.
84. Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Archivi e Biblioteca, manoscritto CXXXVI, *Salterio*, f. 10v: *Il principe Jaropolk e la moglie Irene incoronati da Cristo, san Pietro e santa Irene*, XI secolo (Su concessione del Ministero per i Beni e le

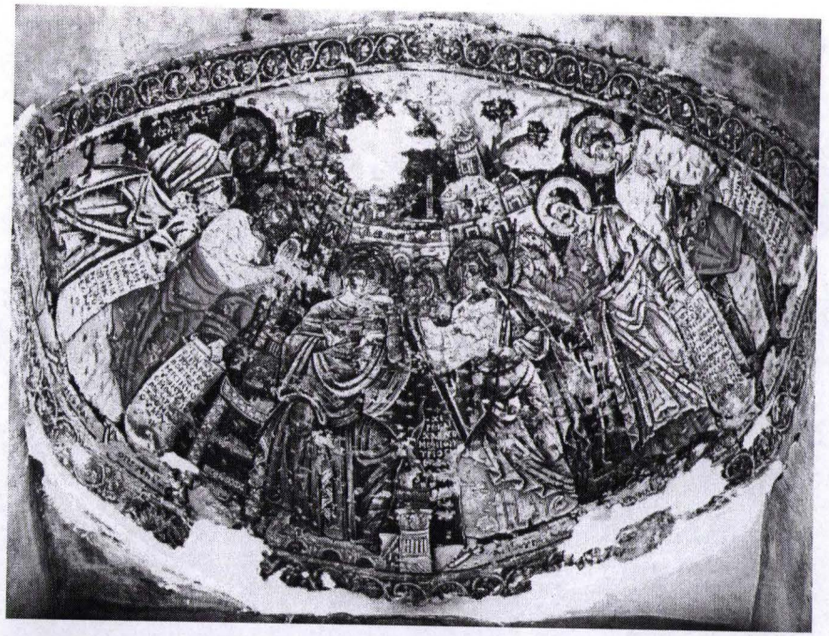
Attività Culturali, Soprintendenza per i beni architettonici ed il paesaggio e per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico del Friuli Venezia Giulia).
85. Parigi, Bibliothèque Nazionale, Bibl. Nat. Gr. 74, *Tetravangelo*, f. 51v: *Giudizio universale con ruote di Ezechiele*, XI secolo.
86. Torcello, Basilica di Santa Maria, mosaico di controfacciata: particolare del *Giudizio universale con ruote di Ezechiele.*
87. Bari, Archivio del capitolo metropolitano, *Exultet* 1, *l'Angelica turba coelorum*: *Maiestas Domini*, 1025 ca.
88. Bari, Archivio del capitolo metropolitano, *Exultet* 1, l'*Angelica turba coelorum*, particolare: *Tetramorfo* e due *Serafini*, 1025 ca.
89. Montecassino, Archivio dell'abbazia, *Exultet* 2: *Il diacono e la comunità ecclesiale*, 1105-1110, Sorrento.
90. Montecassino, Archivio dell'abbazia, *Exultet* 2: *Maiestas Domini*, 1105-1110, Sorrento.
91. Esna, monastero dei Martiri, Deir al-Chohada', chiesa meridionale, acquerello ricostruttivo della *Teofania* absidale, metà del XII secolo (Zibawi M., 2003).
92. Esna, monastero dei Martiri (Deir al-Chohada'), chiesa nord, cappella 2, acquerello ricostruttivo della *Teofania* absidale, metà del XII secolo (Leroy J.,1974).
93. Il Cairo, chiesa del monastero di San Mercurio, cappella di San Giorgio: acquerello ricostruttivo della *Teofania* absidale, seconda metà del XII secolo (Leroy J., 1975).
94. Assuan, monastero di San Simeone, acquerello ricostruttivo della perduta *Teofania* absidale (Leroy J., 1975).
95. Sohag, monastero bianco, chiesa di San Shenute, abside orientale: *Teofania*, 1070-1124.
96. Sohag, monastero bianco, chiesa di San Shenute, abside orientale: particolare di un evangelista con rotoli vergati in armeno, 1070-1124.
97. Montecassino, Archivio dell'abbazia, *Exultet* 2: iniziale del *Vere Dignus: Maiestas Domini*, 1105-1110.
98. Manchester, John Rylands University Library, 2, *Exultet*: iniziale del *Vere Dignus: Maiestas Domini*, X-XI secolo.
99. Rossano Calabro, Museo diocesano, *Codex purpureus rossanensis*, *Tetravangelo*, f. 5r: frontespizio delle tavole dei canoni.
100. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Amiatinus I, *Bibbia*, f. 796v: *Maiestas Domini*, 700 ca. (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).
101. Darmstadt, Landesbibliotek, Ms. 1948, *Libro delle Pericopi*, f. 5v, *Codice di Gerone*: *Maiestas Domini*, Reichenau, 965-970 ca.
102. Montecassino, Badia di Montecassino, cod. 175, *Regula Sancti Benedicti, incipit: Maiestas Domini*, 915-934.
103. Autun, Bibliothèque municipale, Ms. 3, *Evangeliario* detto di Gundohino, f. 12v: *Maiestas Domini*, 754 d.C.
104. Cividale del Friuli, Tesoro del Duomo, Altare del duca Ratchis, lastra frontale, *Maiestas Domini.*
105. Jouarre, Cripta di Saint Paul, sarcofago di Agilberto: *Maiestas Domini*, 700 circa.
106. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Lat. 266, *Evangeliario*, f. 2v: *Maiestas Domini* 849-851.

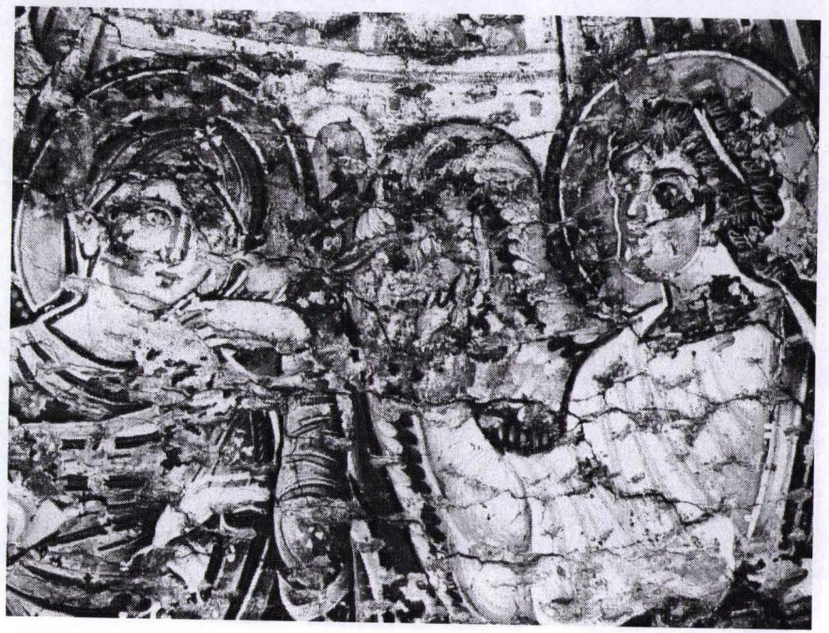
107. Londra, British Library, Add. Ms. 10546, *Bibbia* detta di Moutier-Grandval, f. 352v: *Maiestas Domini*, 840 ca.
108. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Lat. 1, *Bibbia*, f. 329v: *Maiestas Domini*, IX secolo.
109. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Lat. 1141, *Sacramentario* di Saint Denis, f. 6r: *Maiestas Domini*, 870 ca.
110. Roma, monastero di San Paolo fuori le mura, *Bibbia* detta di San Paolo f.l.m., f. 117: frontespizio del libro dei profeti: *Visione di Isaia* 7, 14, 869-870.
111. Bamberga, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 76, *Commentario*, f. 10v: *Visione di Isaia*.
112. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Lat. 9436, *Sacramentario* di Saint Denis, f. 15v: *Maiestas Domini*, 1050 ca.
113. Aquisgrana, Tesoro della Cattedrale, *Evangeliario*, f. 16r: *L'imperatore Ottone III in Maestà*.
114. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4456, *Sacramentario* di Enrico II, f. 11r, *Cristo incorona Enrico II*.
115. The Hague, Royal Library, Ms. 761/1, *Evangeliario*, f. 215r: *Il conte Dietrich di Olanda e sua moglie Hildegard donano l'Evangeliario a sant'Adalberto*.
116. Orléans, Bibliothèque municipale, Ms. 175 (152), GREGORIO MAGNO, *Omelie su Ezechiele*, f. 149r: *Cristo, San Benedetto e San Gregorio che benedice un monaco*, fine X-inizi XI secolo.
117. Baltimora, Walters Art Gallery, Ms. 72, CONRADUS MONACUS HIRSAUGIENSIS, *Speculum Virginum*, f. 41: la *Quadriga celeste*.
118. Baltimora, Walters Art Gallery, Ms. 72, CONRADUS MONACUS HIRSAUGIENSIS, *Speculum Virginum*, f. 98r: *Visione del monaco Corrado*.

1. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona a encausto: *san Pietro*.

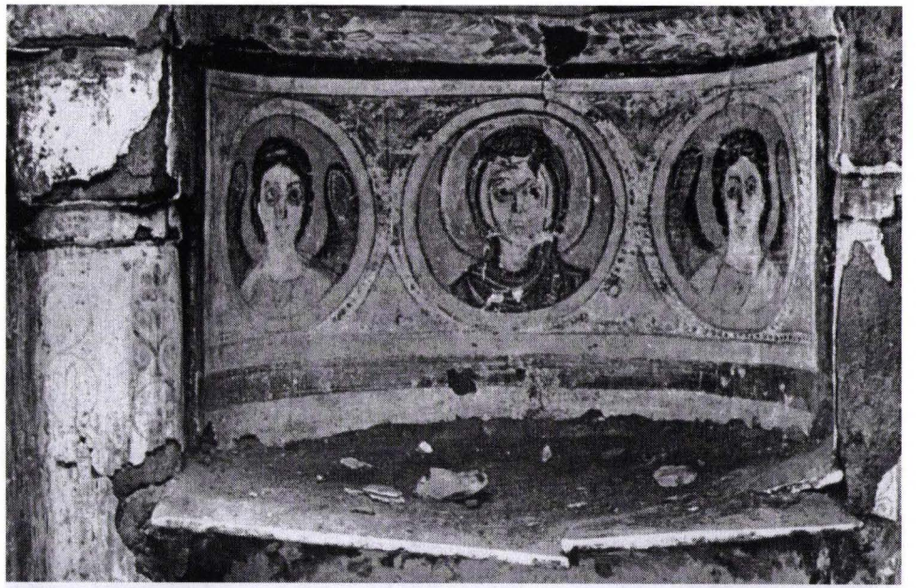
2. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona a encausto: *La Vergine con il Bambino e due angeli tra i santi Teodoro e Giorgio.*

3. Cambridge, Fogg Art Museum, tessuto con volto di *san Teodoro.*



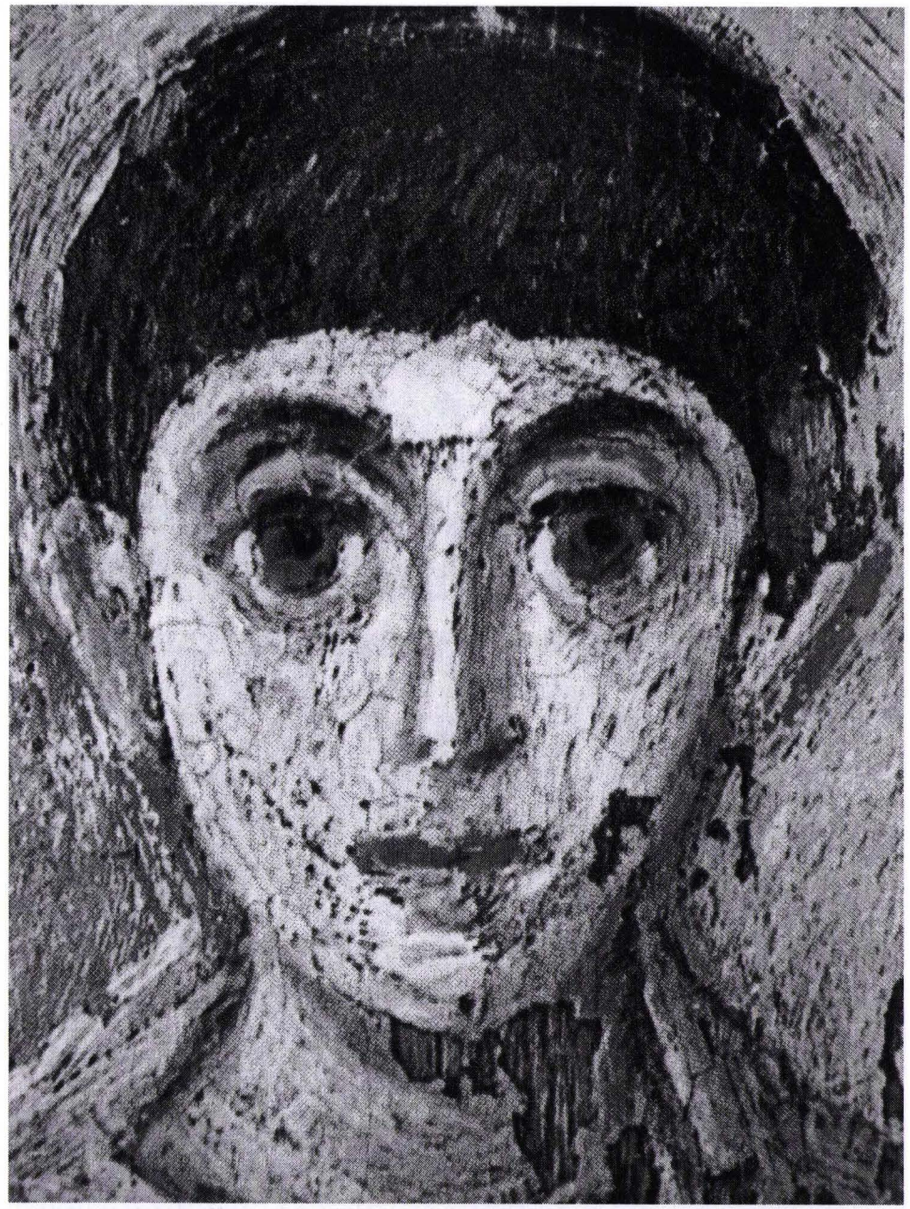


4-5. Wadi al Natrun, monastero Deir el Sourian, chiesa di El-Adra o della Santa Vergine, affresco absidale: intero e particolare.



6-7. Saqqara, monastero di Apa Geremia, cappella B, lato Est: *Vergine con arcangeli* entro medaglioni e particolare.

8. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona di *san Pietro*, particolare del tondo con la Vergine.



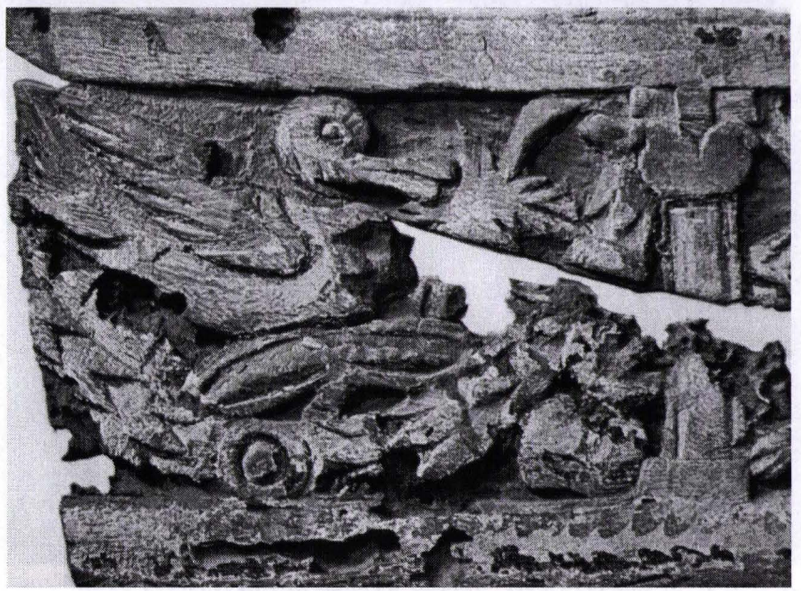
9. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona di *san Pietro*, particolare del tondo con Cristo o san Giovanni.

10. Cairo, Museo Copto, cofanetto dipinto a encausto: testa di donna.

11. Berlino, Bode Museum, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, cassetta reliquiario: particolare del coperchio con ritratto di *Gesù Cristo*.

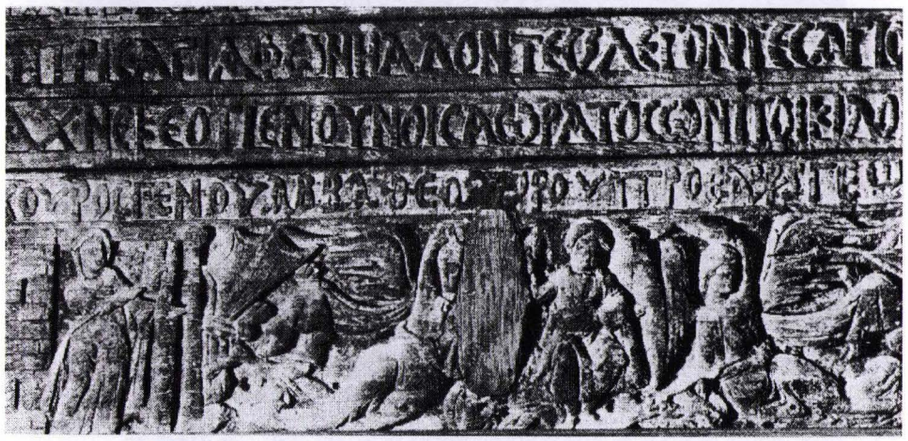
12. Detroit, Institut of Art, tessuto con testa femminile nimbata.

13. Berlino, Bode Museum, frammento di pannello ligneo con coppia di falchi su festone.



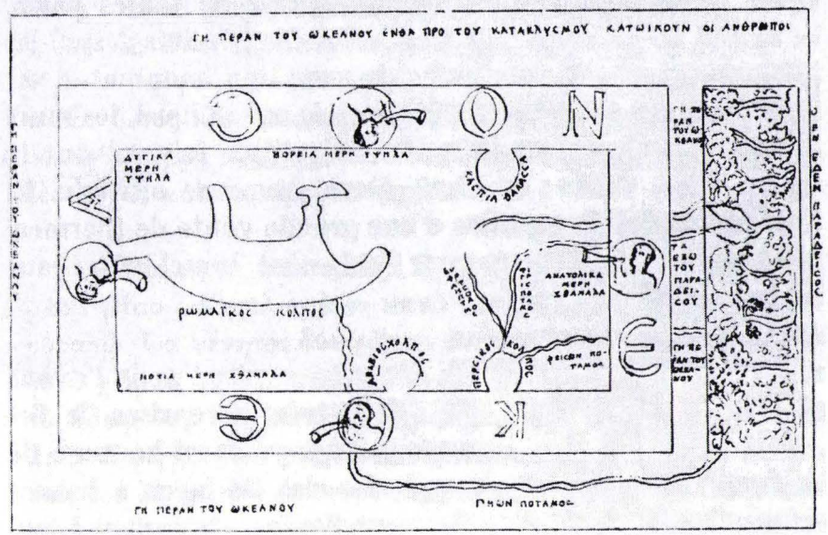
14. Parigi, Musée du Louvre, frammento di pannello ligneo con anatra e festoni.

15. Il Cairo, Museo Copto, frammento ligneo decorato a tralci e festoni abitati.



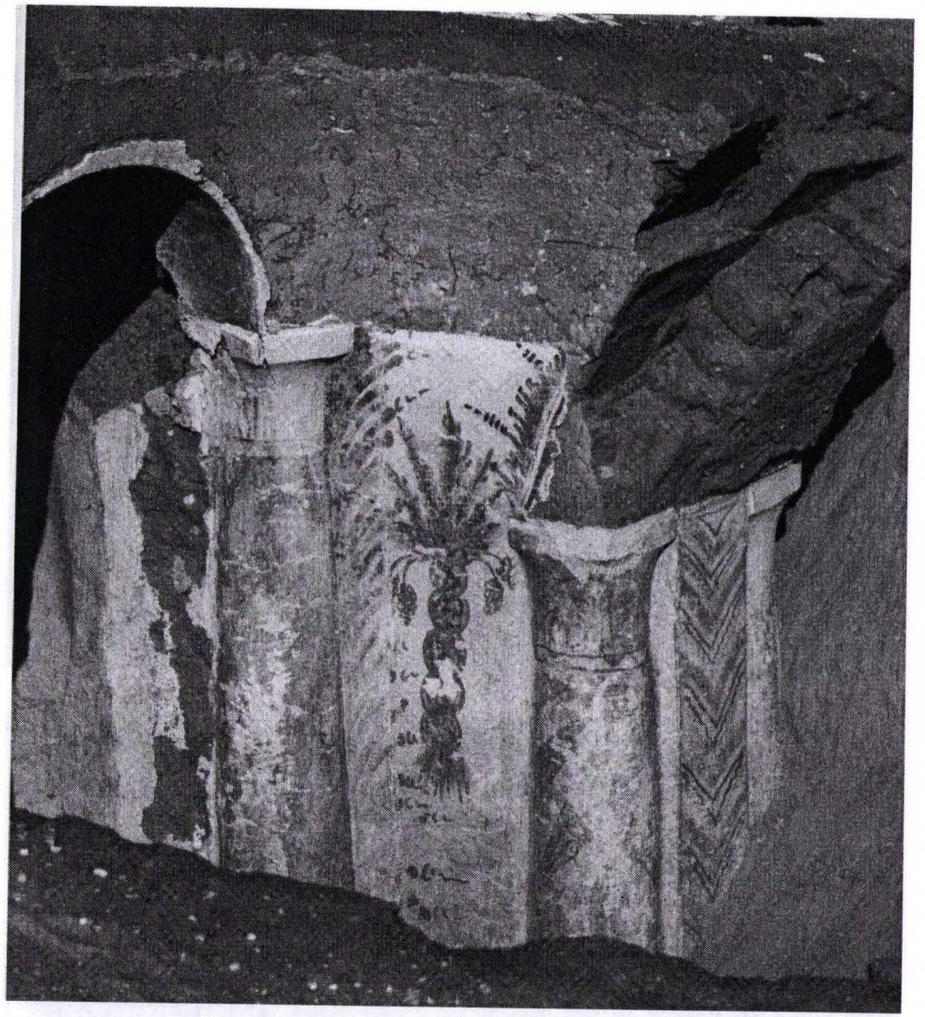
16. Il Cairo, Museo Copto, architrave ligneo detto di Al-Moallaqa, particolare dell'*Entrata a Gerusalemme*.

17. Il Cairo, Museo Copto, architrave ligneo di Al-Moallaqa, particolare del *Cristo entro clipeo sorretto da angeli*.

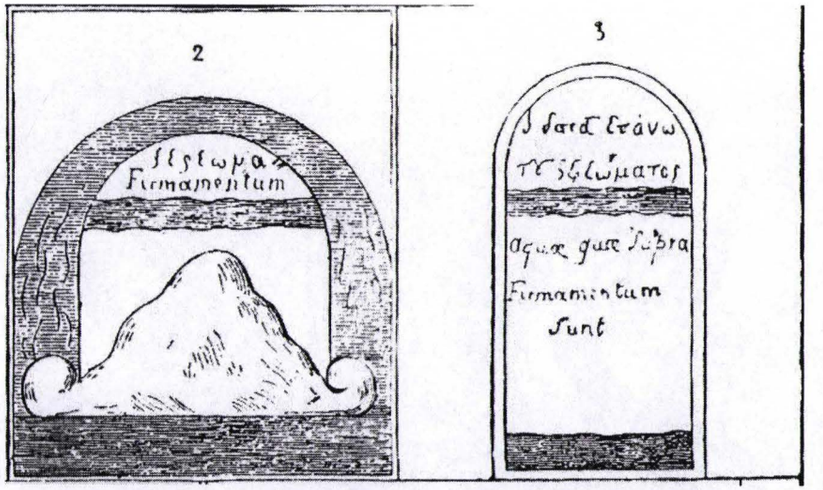


18. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XVII, lato destro: affresco del soggiorno dei peccatori all'inferno, particolare dell'*angelo tormentatore*.

19. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 699, COSMA INDICOPLEUSTE *Topografia Cristiana*, f. 40v: disegno ricostruttivo della *Pianta delle terre abitate e dell'Eden*.



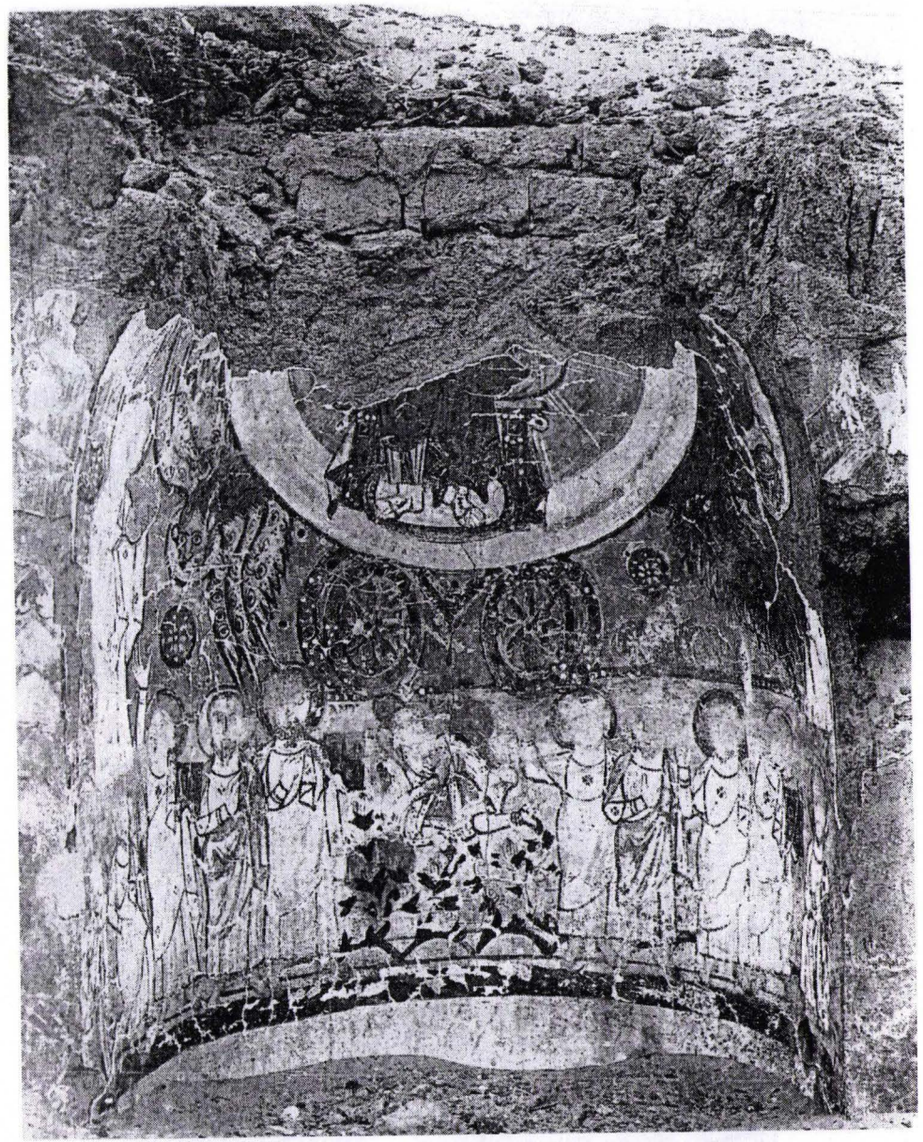
20. Kellia, Qoucour el-Izeila 19/20, vestibolo 2, *palma da datteri tra due colonne dipinte.*



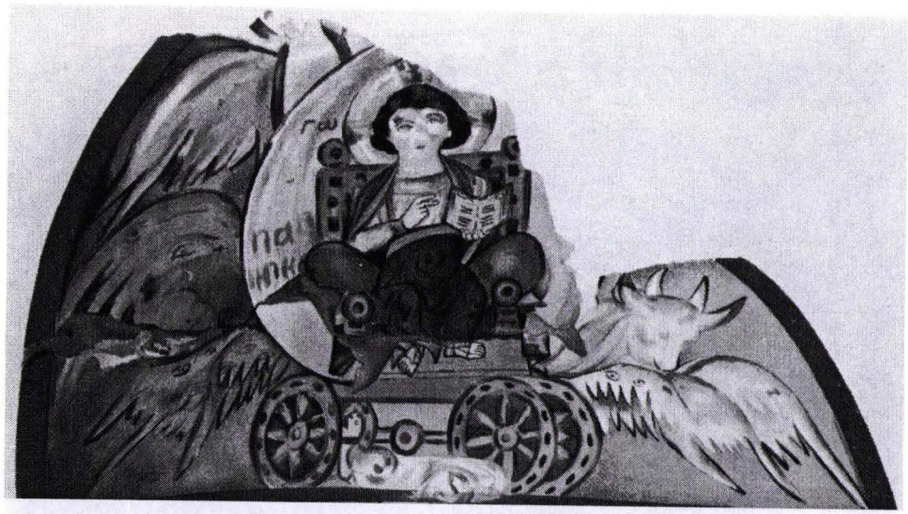
21. Cosma Indicopleuste, *Topografia Cristiana*, disegno tratto dallo *Schema delle acque superne e del lato minore del cosmo.*

22. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XVII, abside, acquerello ricostruttivo: *Teofania.*

23. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. Gr. 1, 56, f. 13v, Vangelo siriaco detto di Rabbula: l'*Ascensione con tetramorfo e ruote di Ezechiele.*



24. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XLV, affresco absidale: *Teofania.*



25. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XXVI, abside, acquerello ricostruttivo della *Teofania* absidale.

26. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, *Prometopidion* da una corona sacerdotale con *Nerone sul carro di Elio*.

27. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, cratere a calice attico a figure rosse dalla necropoli di Valle Trebba, Spina, pittore dei Niobidi: *Apollo sul carro alato*.

28. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles, moneta del 337 con *Apoteosi di Costantino*.

29. Roma, necropoli sotto la chiesa di San Pietro, volta della cripta dei *Giulii*: *Cristo come Helios*.

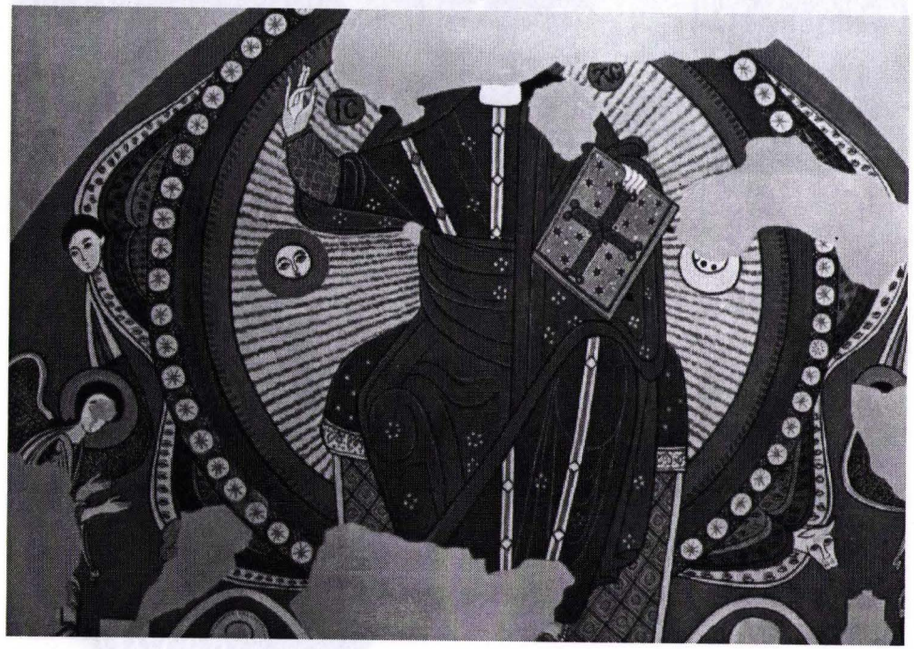
30. Il Cairo, monastero di San Mercurio (Abou Seifen), affresco absidale della cappella della Vergine: *Teofania*.

31. Tiblisi, Museo d'Arte, Lamina di Sagolašeni: *Ascensione*.

32. Monza, Museo del Duomo, ampolla n. 14: *Ascensione*.

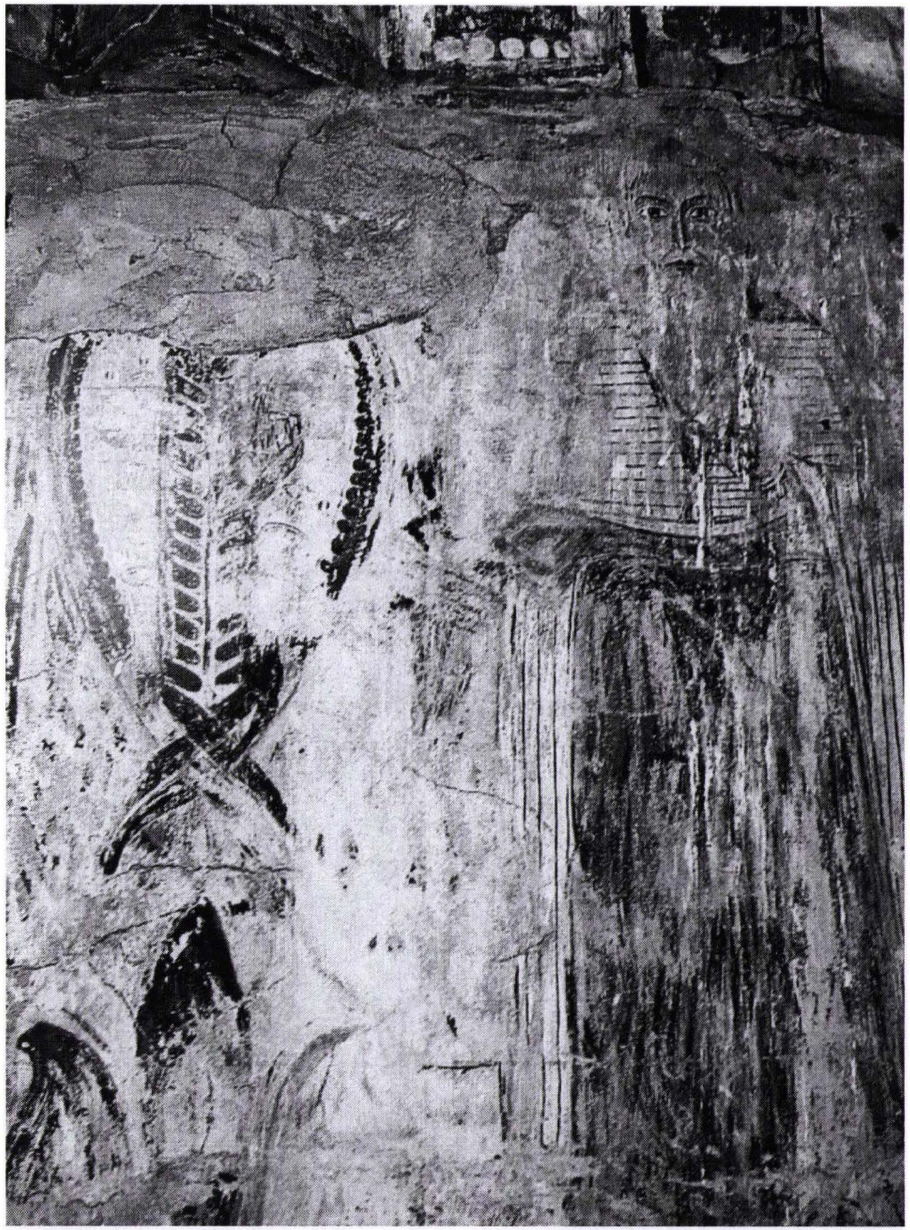
33. Il Cairo, Museo Copto, affresco absidale della sala 6, da Bawit, monastero di Apa Apollo: *Teofania*.

34. Roma, catacombe di Santa Domitilla, *Cristo tra Pietro e Paolo*.



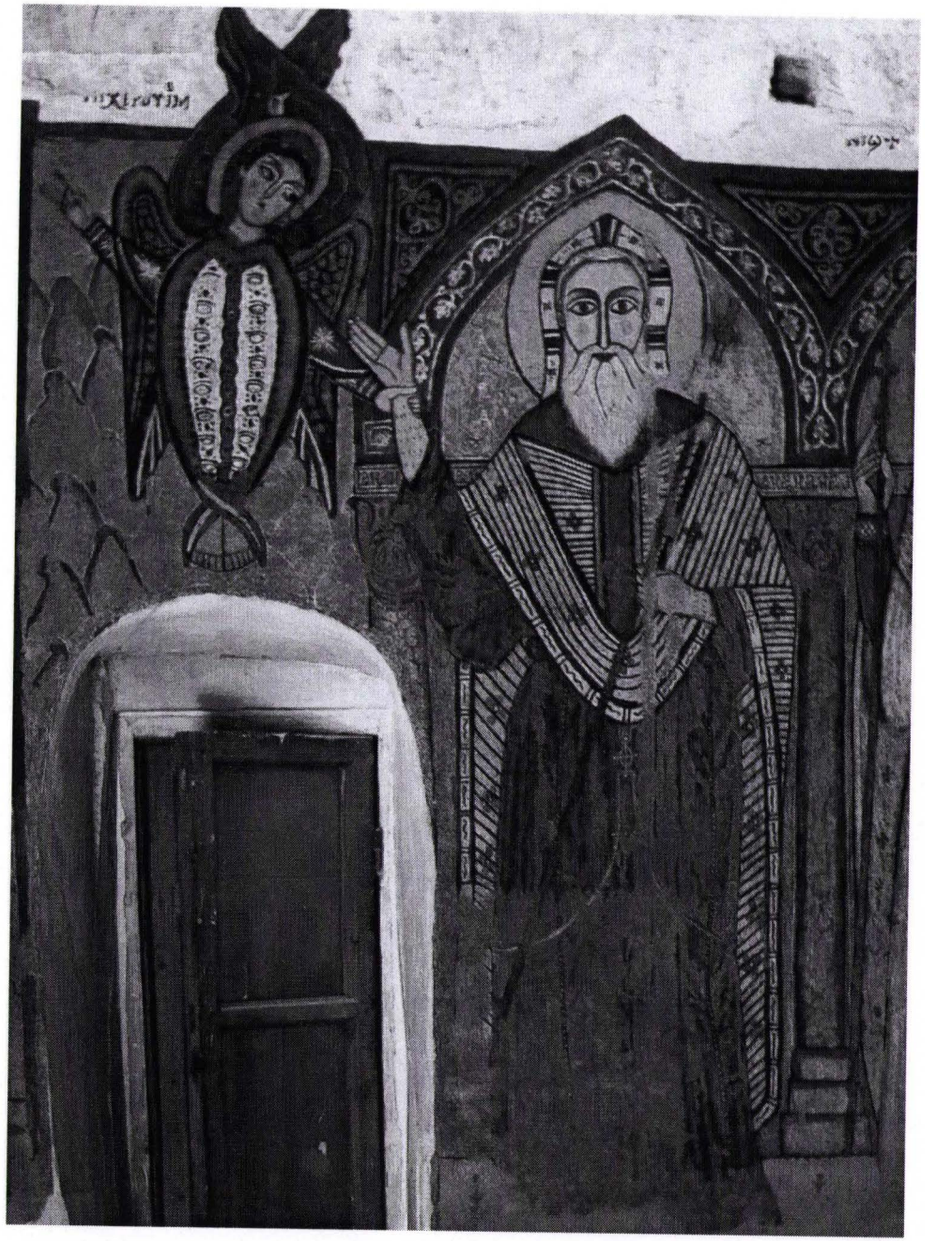
35. Esna, monastero dei Martiri (Deir al-Chohada), chiesa nord, cappella 1, acquerello ricostruttivo dell'affresco absidale: *Teofania*.

36. Parigi, Musée du Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, icona di Cristo e dell'abate Mena.

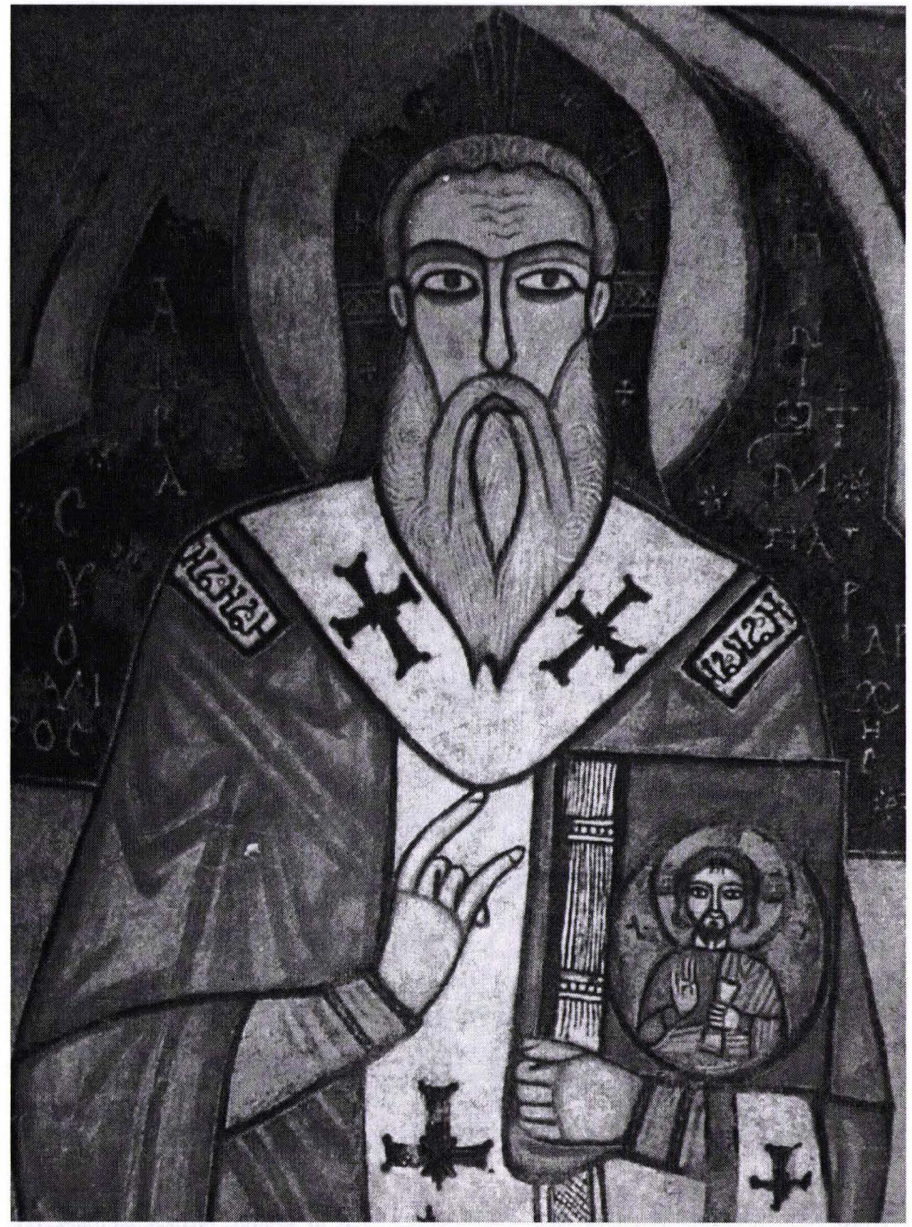


37. Wadi al Natrun, chiesa di Abu Maqar (Deir Abu Maqar), haykal di San Marco, affresco di *san Macario e il cherubino*.

38. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona di *san Macario e il cherubino*.



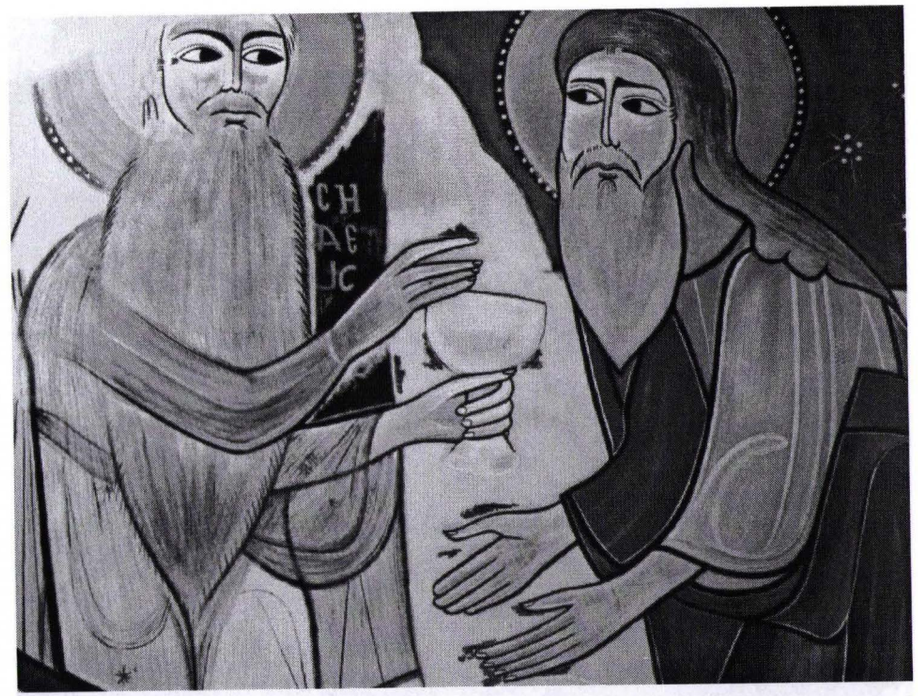
39. Egitto, monastero di Sant'Antonio, chiesa monastica: affresco di *san Macario e il cherubino*.



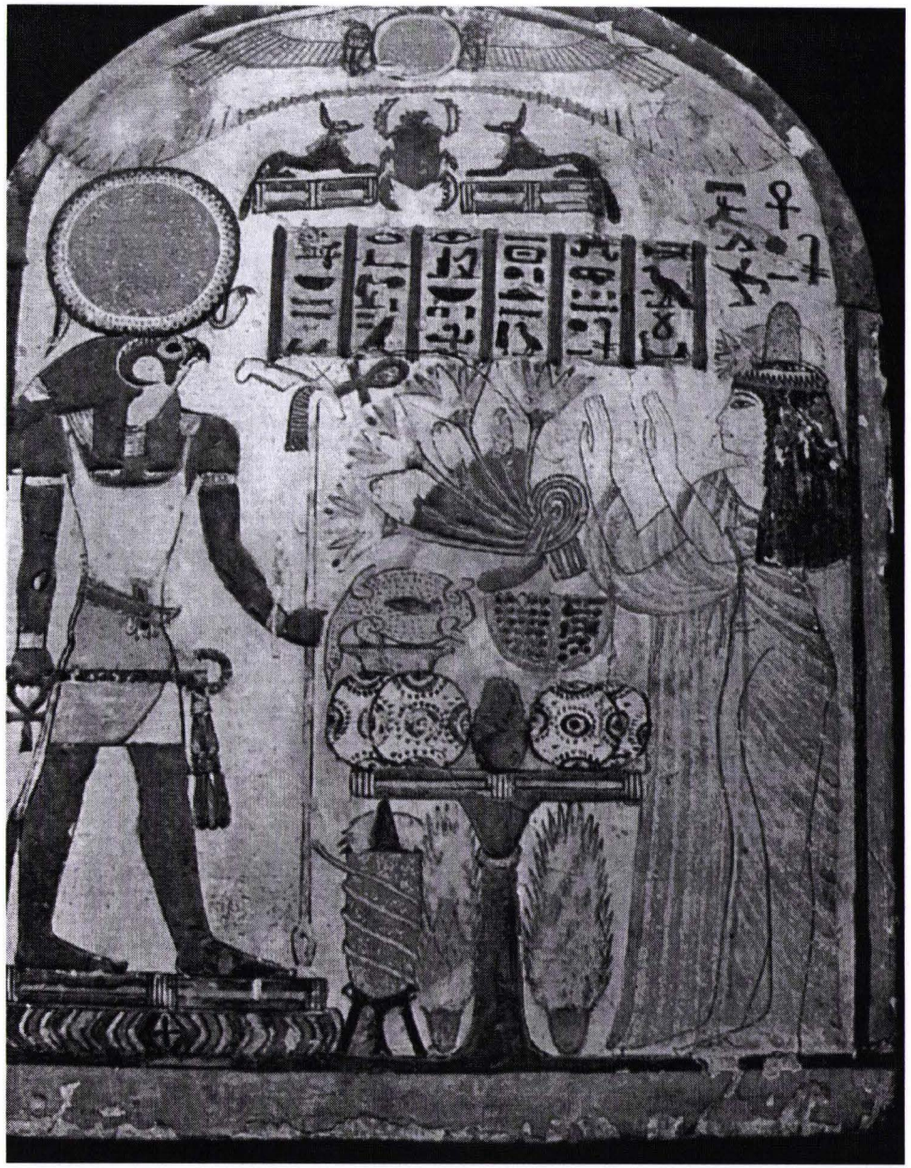
40. Egitto, monastero di Sant'Antonio, chiesa monastica: il patriarca *Severo*.

41. Bawit, monastero di Apa Apollo, superficie muraria al di sopra dell'abside orientale della cappella XVII: personificazione dell'*Ecclesia*.

42. Wadi al Natrun, chiesa di Abu Maqar (Deir Abu Maqar), haykal di San Marco: acquerello ricostruttivo dell'affresco della *Visione di Isaia*.

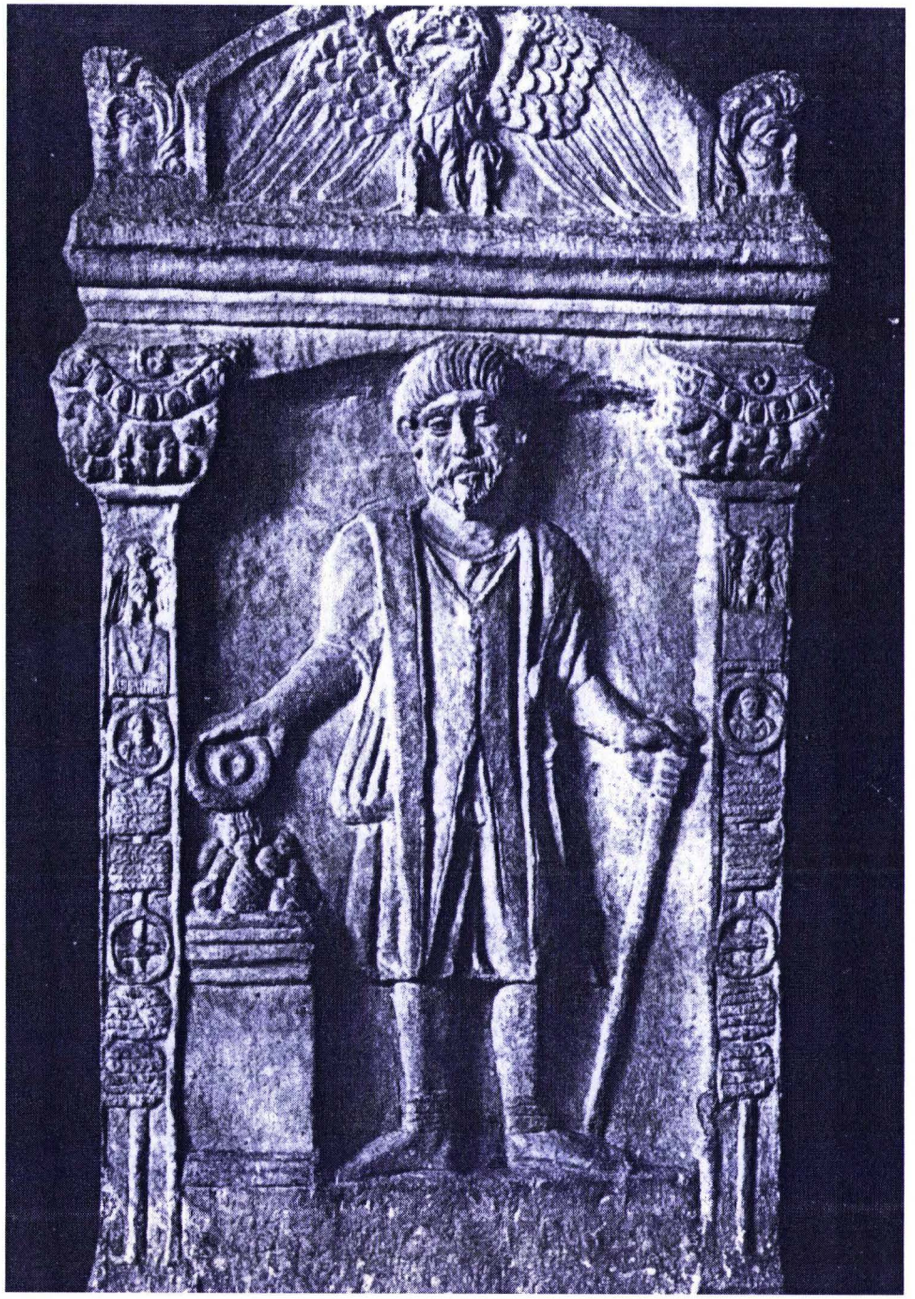


43. Wadi al Natrun, chiesa di Abu Maqar (Deir Abu Maqar), haykal di San Marco: acquerello ricostruttivo dell'*Incontro di Abramo e Melkisedek*.



44. Londra, British Museum, stele funeraria in legno dipinto celebrante la morte di Deniuenkhons (XXII dinastia).

45. Liverpool, School of Archaeology, Classics and Oriental Studies, stele funeraria in calcare del giovane Petemin.

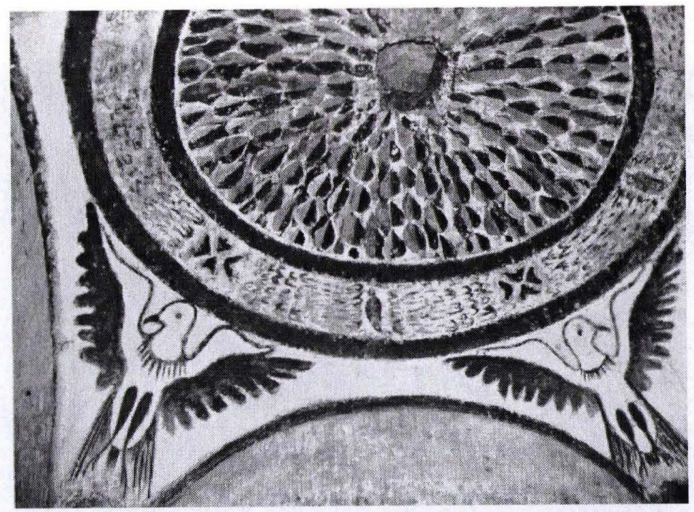


46. Roma, Musei Vaticani, galleria lapidaria, stele funeraria di un centurione dei pretoriani.

47. Balkis, acropoli di Zeugma, disegno ricostruttivo delle lastre tombali scavate nel calcare.

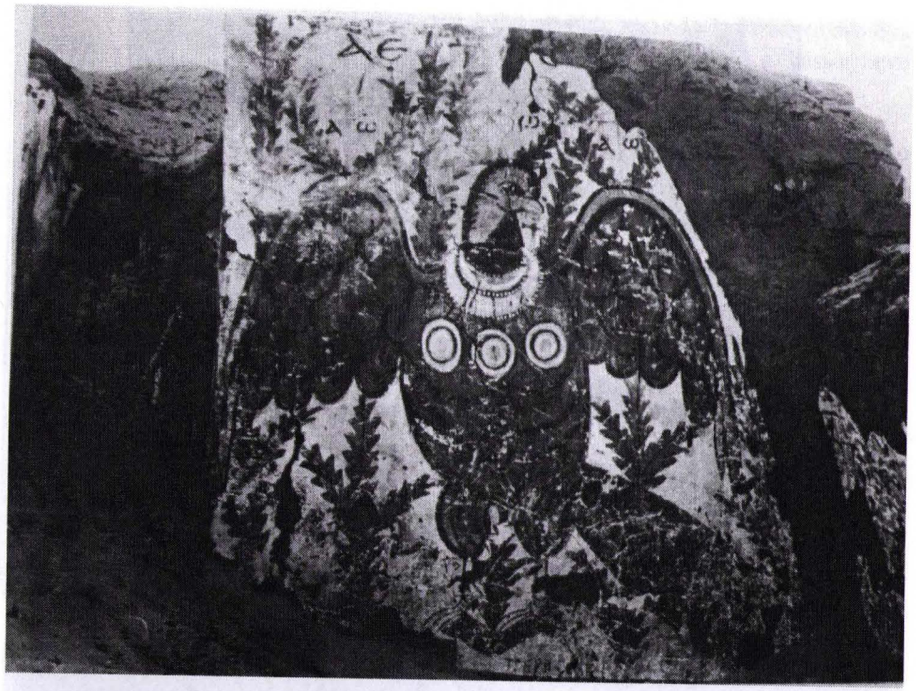
48. Balkis, disegno ricostruttivo di pietra tumularia decorata a bassorilievo con aquila a braccia umane.

49. Parigi, Musée du Louvre, frammento di sarcofago dipinto con Ba tra le quattro figlie di Horus.



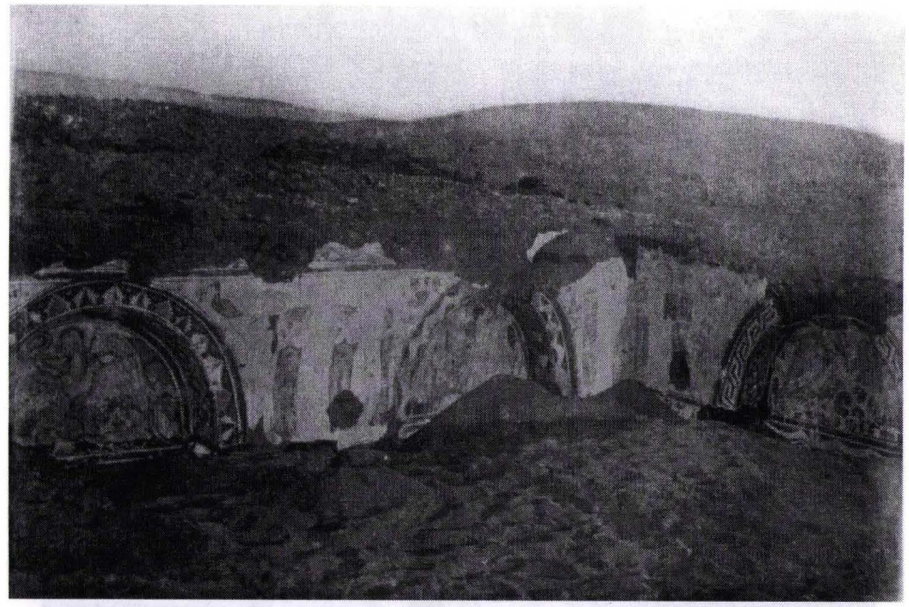
50. Bagawat, necropoli paleocristiana, cappella XXV, cupola dipinta con aquile.

51. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Barb. Lat. 2154, *Calendario* di Filocalo, f. 6r: *Vittoria alata con aquila.*



52. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XXVII, parete nord, lato destro: particolare dell'affresco con l'aquila.

53. Giordania, Monte Nebo, chiesa del diacono Tommaso, sezione del mosaico pavimentale di fronte alla porta Sud: particolare dell'aquila in mosaico.



54. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XXXII, angolo nord-ovest: lunette affrescate con aquile.

55. Bawit, monastero di Apa Apollo, cappella XXXII, angolo nord-ovest: acquerello ricostruttivo di un'aquila affrescata.

56. Parigi, Musée du Louvre, lunetta lignea decorata con aquila e frase devozionale.

57. Berlino, Bode Museum, stele funeraria.

58. Il Cairo, Museo Copto, bassorilievo in pietra calcarea: *Martirio di Santa Tecla.*

59. Parigi, Musée du Louvre, dalla cattedrale di Faras: fregio absidale frammentario con aquile.

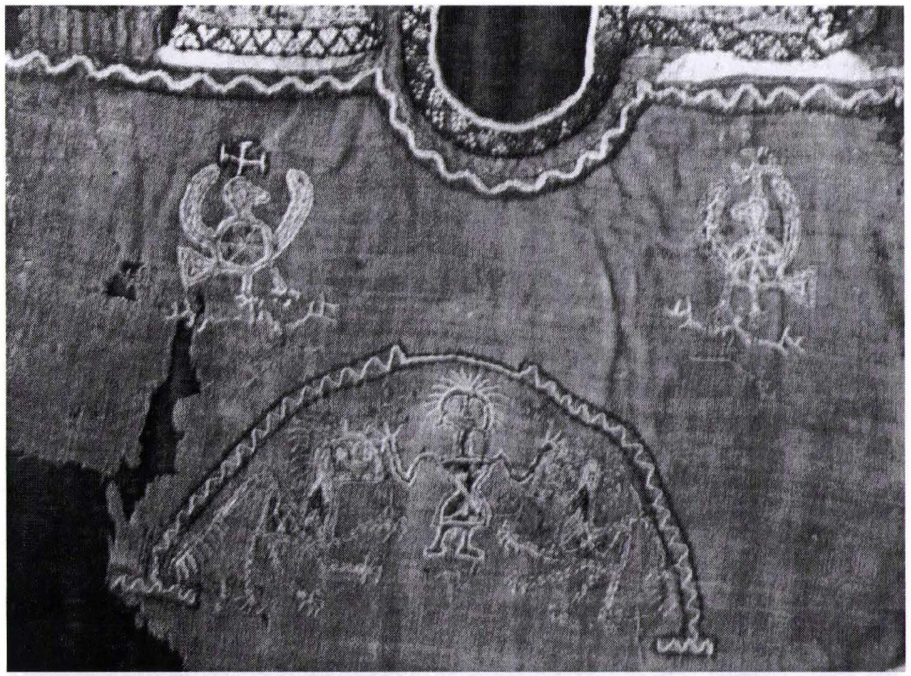
60. Roma, Santa Maria Maggiore, arco trionfale: particolare del Bambino con *signum crucis* sul capo da una scena apocrifa della *Fuga in Egitto*.

61. Saqqara, monastero di Apa Geremia, cella A, parete nord: *Sant'Apollo* tra altri santi asceti.

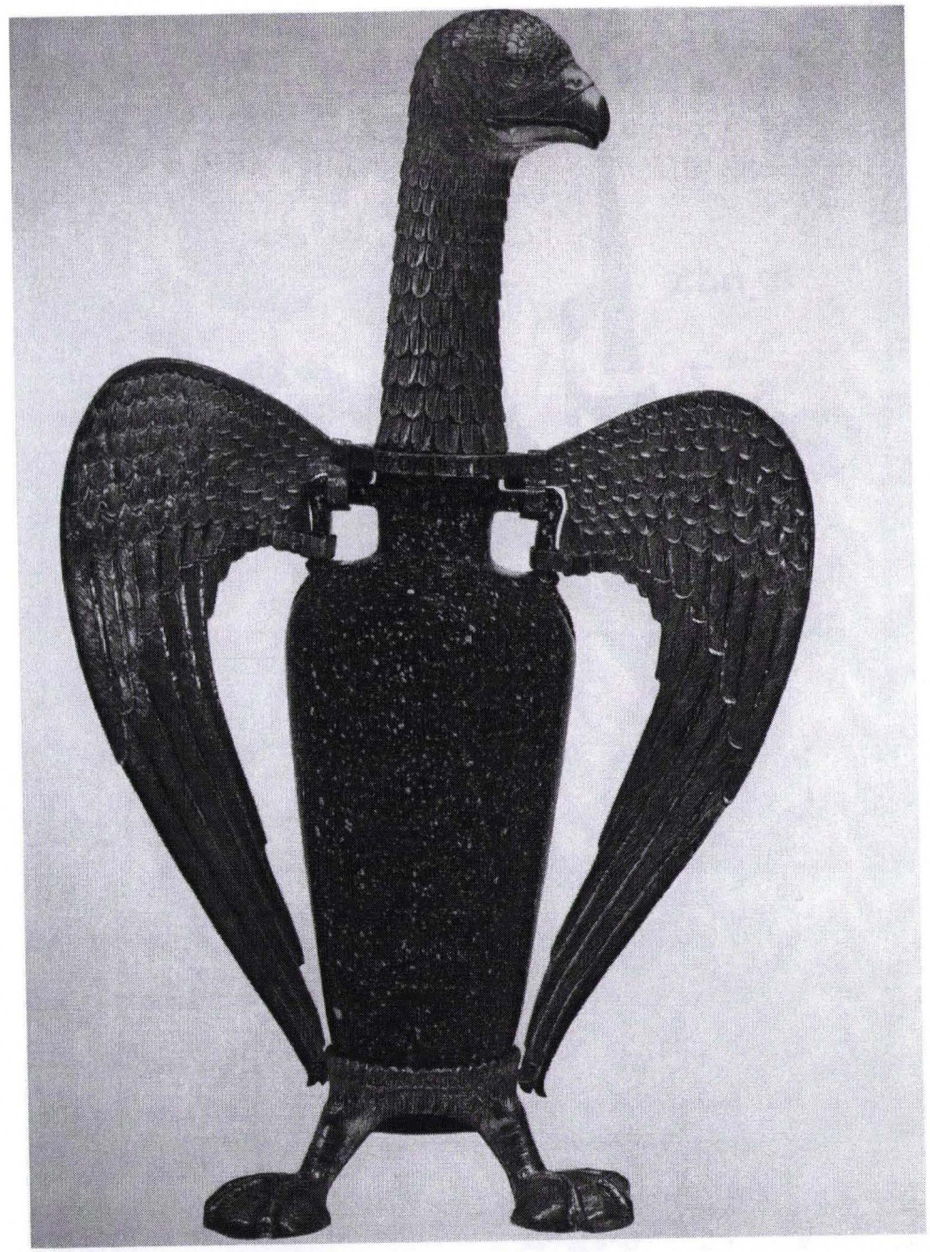
62. Il Cairo, Museo Copto, rilievo funerario: aquila in volo sulla croce-ankh.

63. Napoli, Catacombe di San Gaudioso, Arcosolio del *Trionfo della croce*: particolare della figura dell'aquila.

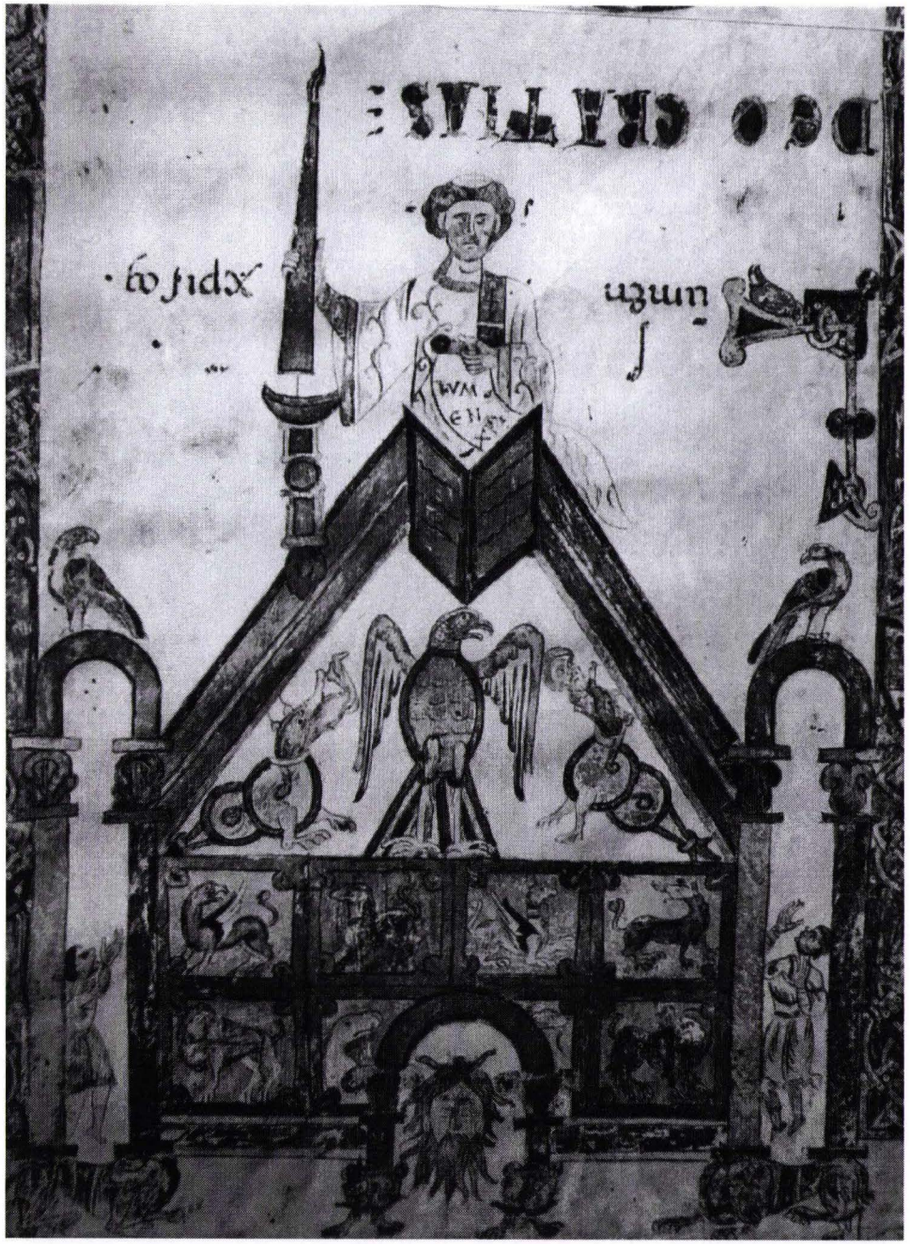
64. Il Cairo, Museo Copto, stele funeraria: aquila che spicca il volo dalla cima della croce fra animali.



65. Monserrat, Museo di Monserrat, frammento di tunica: aquile sopra il *Martirio di San Daniele*.



66. Parigi, Musée du Louvre, Département des objets d'art, vaso in porfido: aquila in argento dorato.

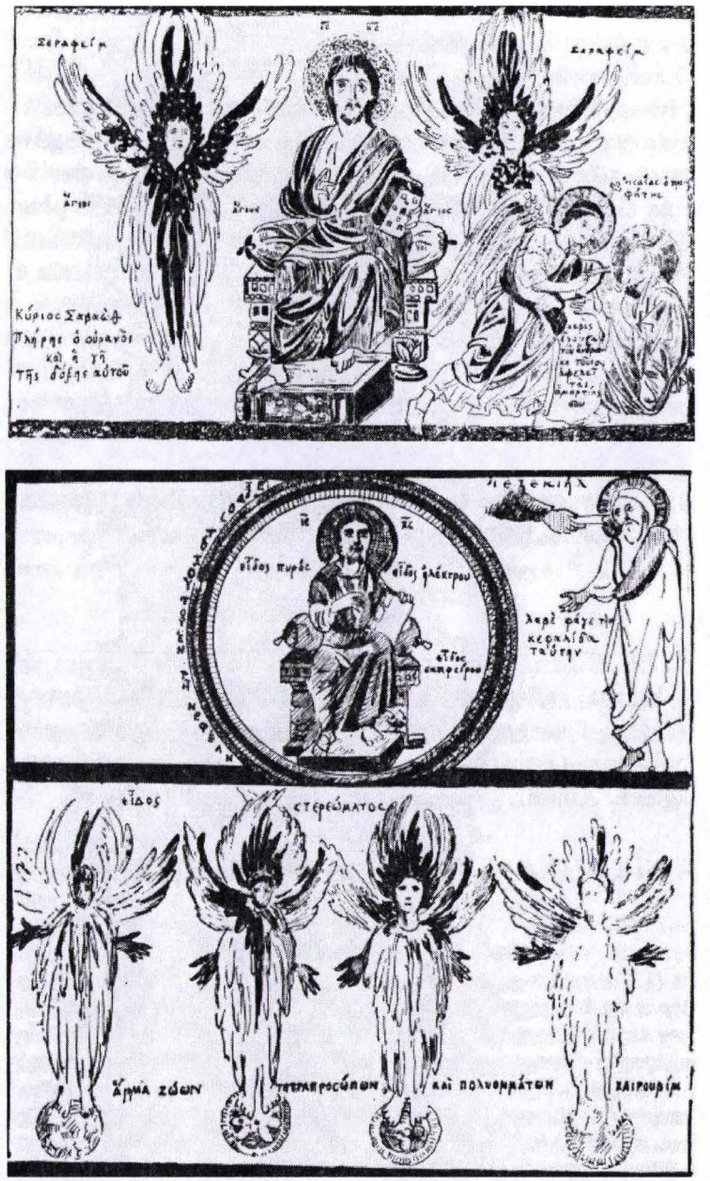


67. Pisa, Museo dell'opera del duomo, *Exultet* 2, particolare del pulpito con aquila tra due pistrici.

68. Pisa, Museo dell'opera del duomo, *Exultet* 2, particolare della colonna con sopra l'aquila.

69. Mosca, Museo Storico, cod. 129, *Salterio Chludov*, f. 48v, *Salmo* XLIX,1: *Visione di Abacuc e David.*

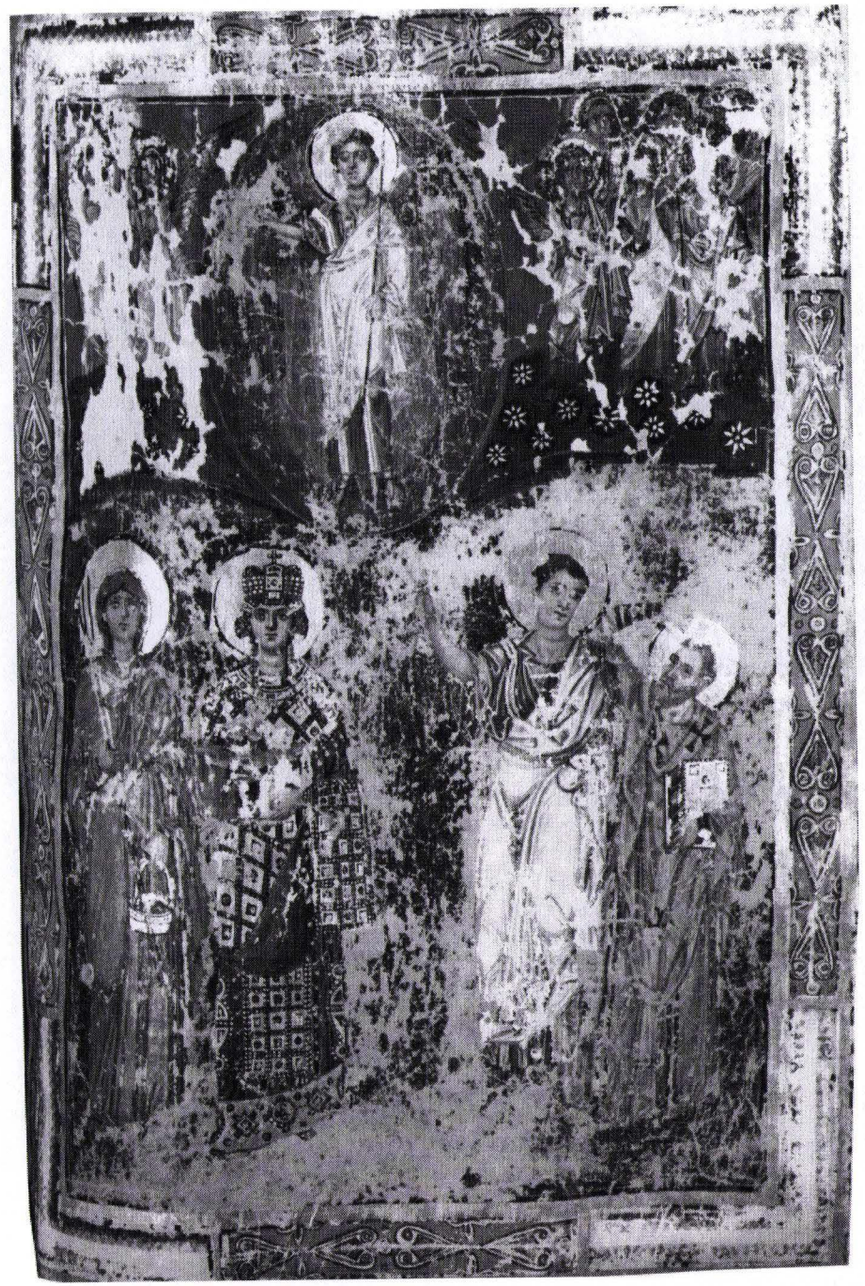
70. Mosca, Museo Storico, cod. 129, *Salterio Chludov*, f. 2r, *Salmo* I, 1-4: *Visione di Macario.*



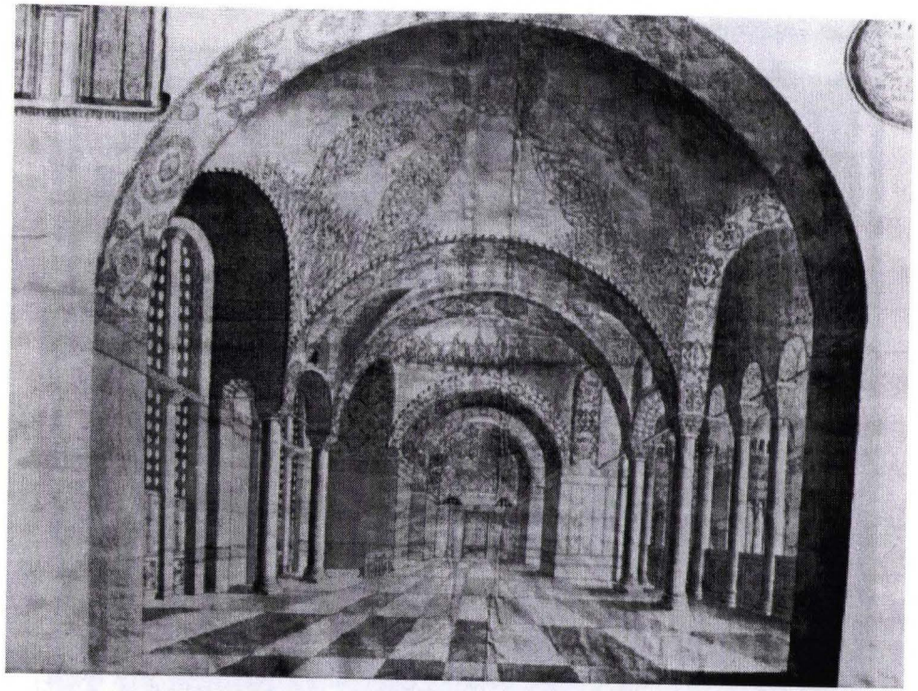
71. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 699, Cosma Indicopleuste, *Topografia Cristiana*, f. 72 v: disegno ricostruttivo della *Visione di Isaia.*

72. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 699, Cosma Indicopleuste, *Topografia Cristiana*, f. 74 r: disegno ricostruttivo della *Visione di Ezechiele.*

73. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Gr. 510, Gregorio di Nazianzo, *Omelie*, f. 67v: *Visione di Isaia.*

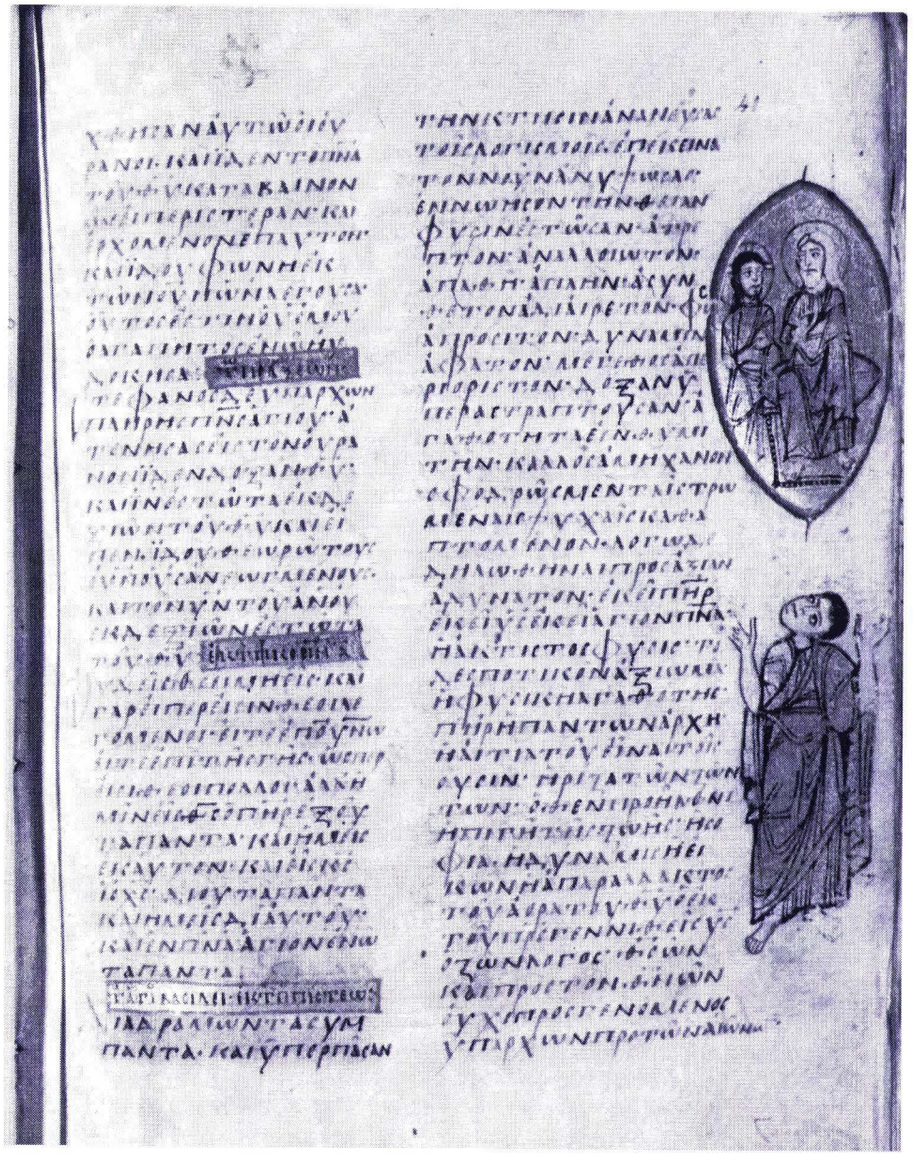


74. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Gr. 510, Gregorio di Nazianzo, *Omelie*, f. 285r: *Visione di Abacuc.*

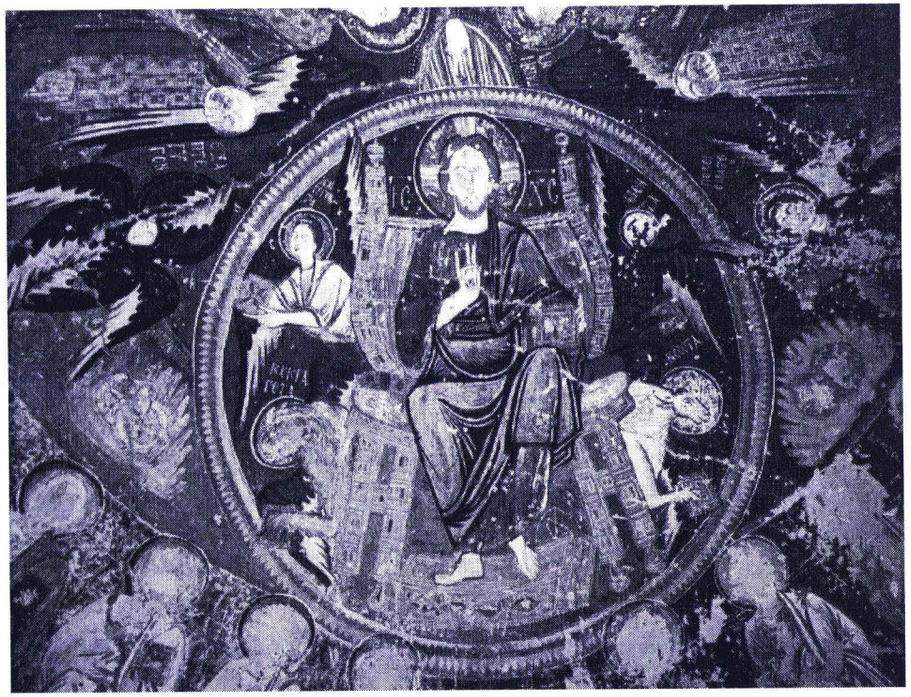


75. Istanbul, Santa Sofia, galleria sud: disegno ricostruttivo della cupola del Pantocratore: *Teofania*.

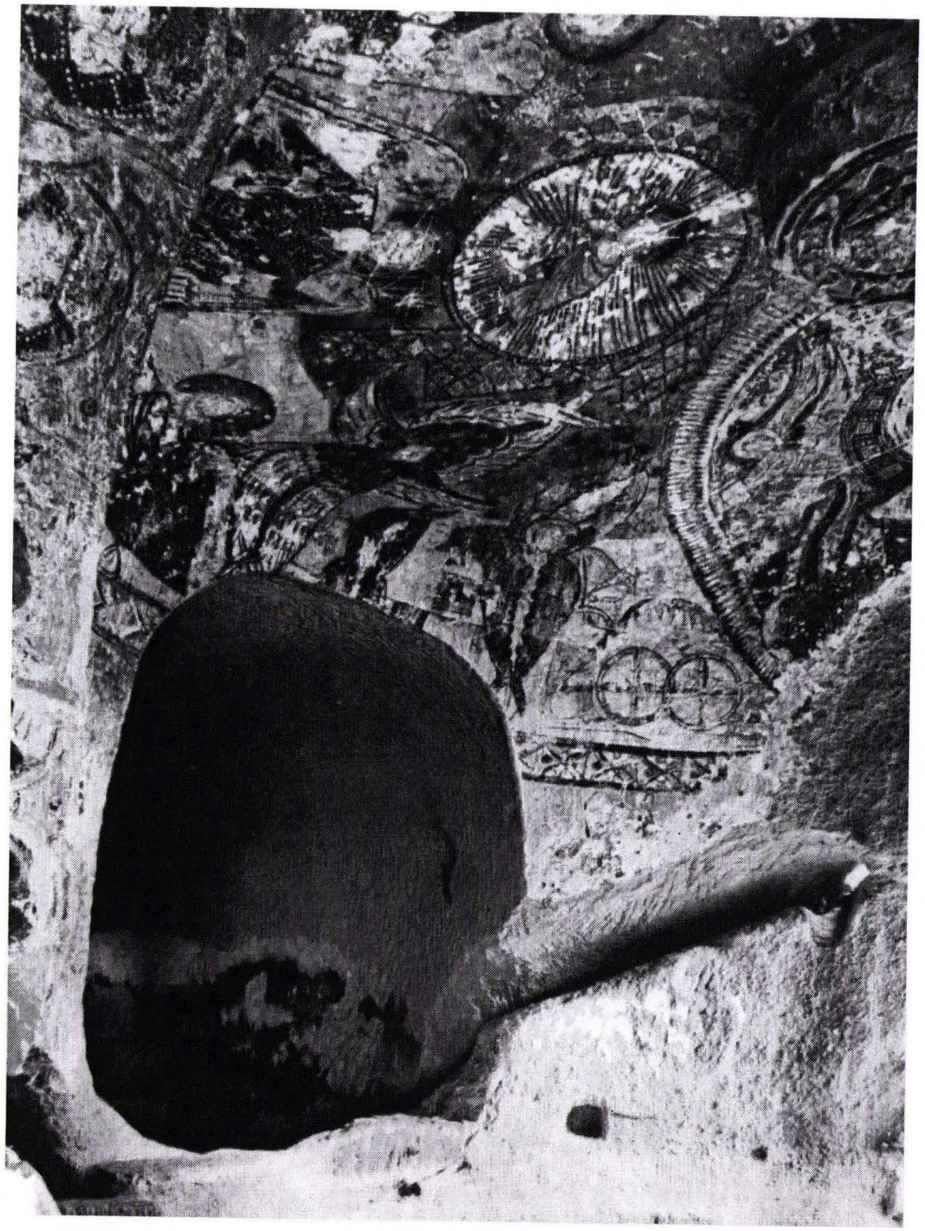
76. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Gr. 923, Giovanni Damasceno, *Sacra Parallela*, f. 39v: *Visione di Isaia*.



77. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Gr. 923, Giovanni Damasceno, *Sacra Parallela*, f. 40r: *Visione di Santo Stefano*.

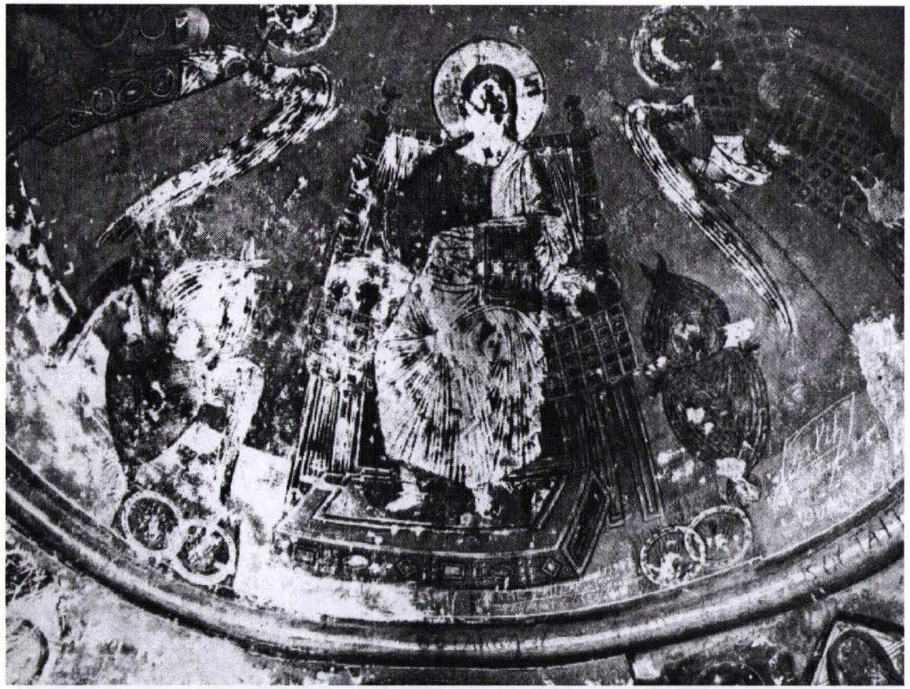


78. Göreme, Haçli kilise, affresco absidale: *Teofania*.

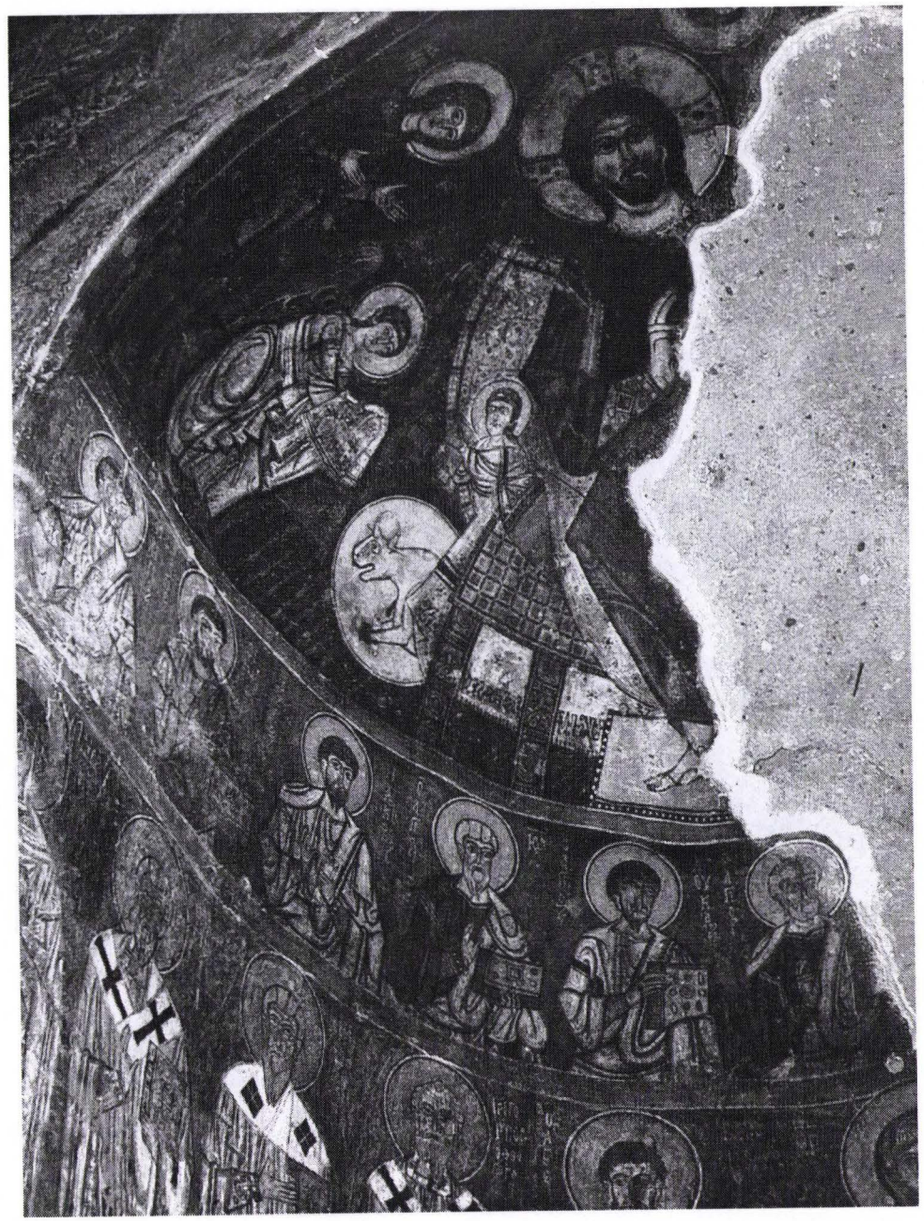


79. Güllü Dere, cappella 3, affresco absidale: particolare della *Visione di Isaia* e della parete limitrofa.

80. Güllü Dere, cappella 3, affresco, particolare della *Visione di Isaia*: *Isaia purificato dall'angelo*.



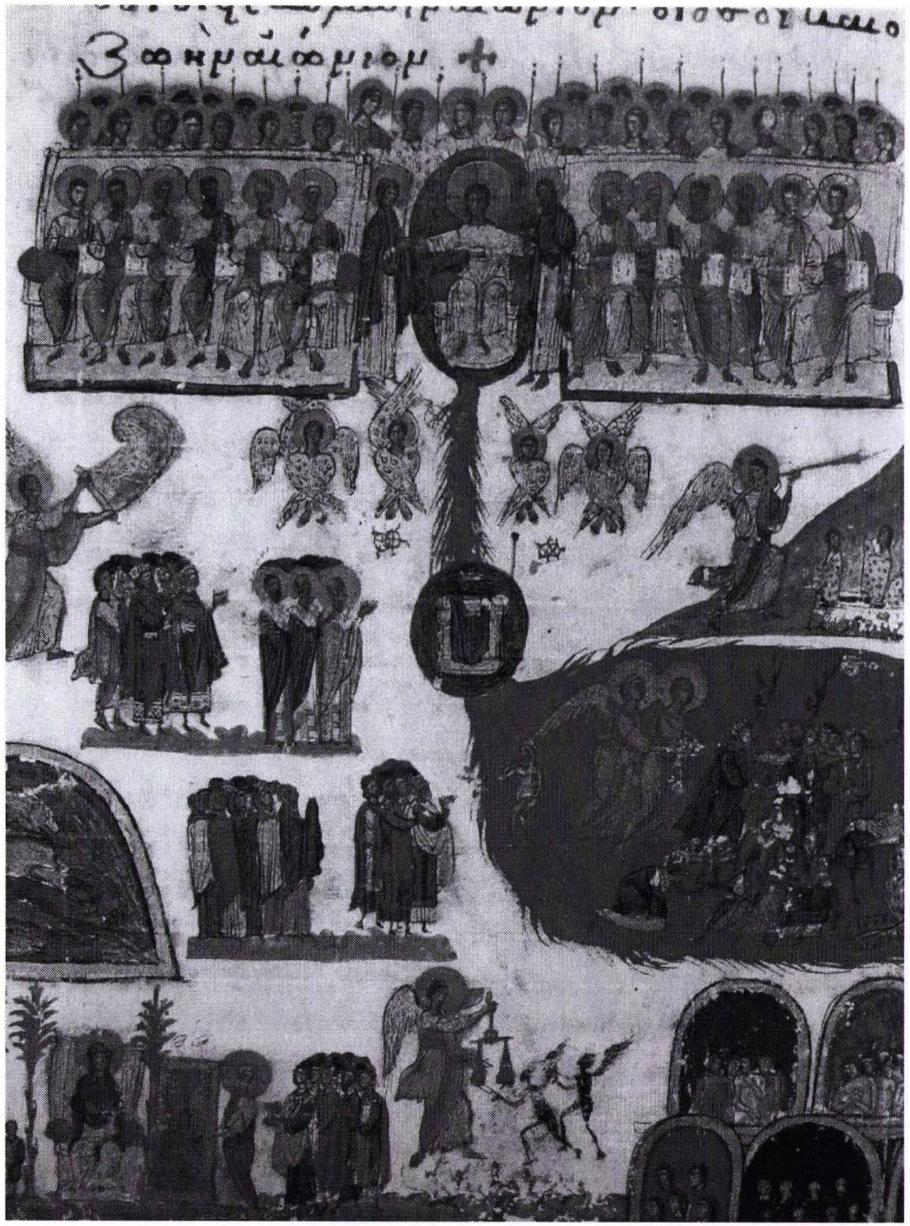
81. Göreme, Tokalı Kilise (Tokali II), cappella 7: *Teofania*.



82. Eski Gümüş, chiesa del monastero, affresco absidale: *Teofania*.

83. Mossoul, Biblioteca della chiesa siro-cattolica di Mar Tuma, *Bibbia Qarqafiana*, f. 8r del quaderno 9: *Visione di Ezechiele*.

84. Cividale del Friuli, Museo archeologico nazionale, Archivi e Biblioteca, manoscritto CXXXVI, *Salterio*, f.10v: *Il principe Jaropolk e la moglie Irene incoronati da Cristo* su intercessione di san Pietro e santa Irene.



85. Parigi, Bibliothèque Nazionale, Bibl. Nat. Gr. 74, *Tetravangelo*, f. 51v: *Giudizio universale con ruote di Ezechiele*.

86. Torcello, Basilica di Santa Maria, mosaico di controfacciata: particolare del *Giudizio universale* con ruote di Ezechiele.

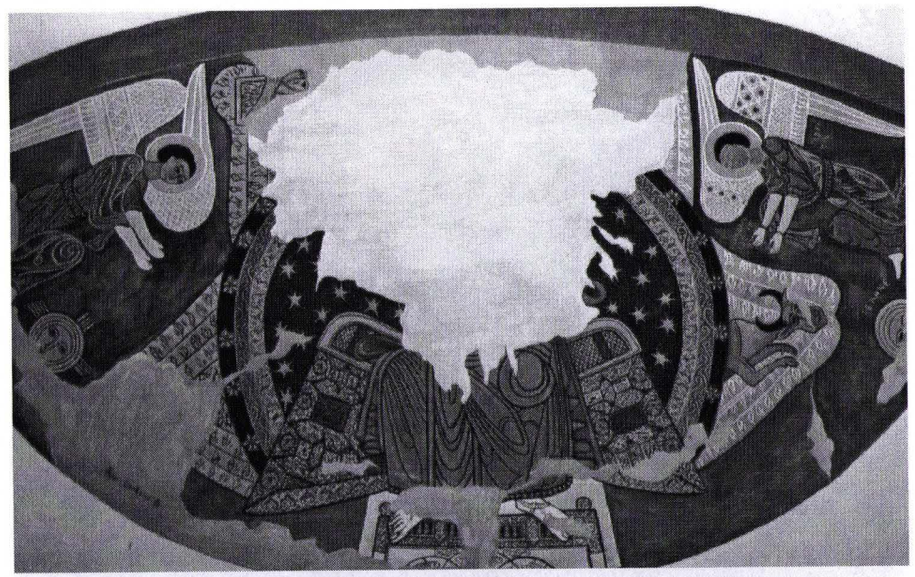
87. Bari, Archivio del capitolo metropolitano, *Exultet* 1: l'*angelica turba coelorum*: *Maiestas Domini*.

88. Bari, Archivio del capitolo metropolitano, *Exultet* 1: l'*angelica turba coelorum*, particolare.

89. Montecassino, Archivio dell'abbazia, *Exultet* 2: *Il diacono e la comunità ecclesiale*.

90. Montecassino, Archivio dell'abbazia, *Exultet* 2: *Maiestas Domini*.

91. Esna, monastero dei Martiri, Deir al-Chohada, chiesa meridionale, acquerello ricostruttivo della *Teofania* absidale.



92. Esna, monastero dei Martiri (Deir al-Chohada), chiesa nord, cappella 2, acquerello ricostruttivo della *Teofania* absidale.

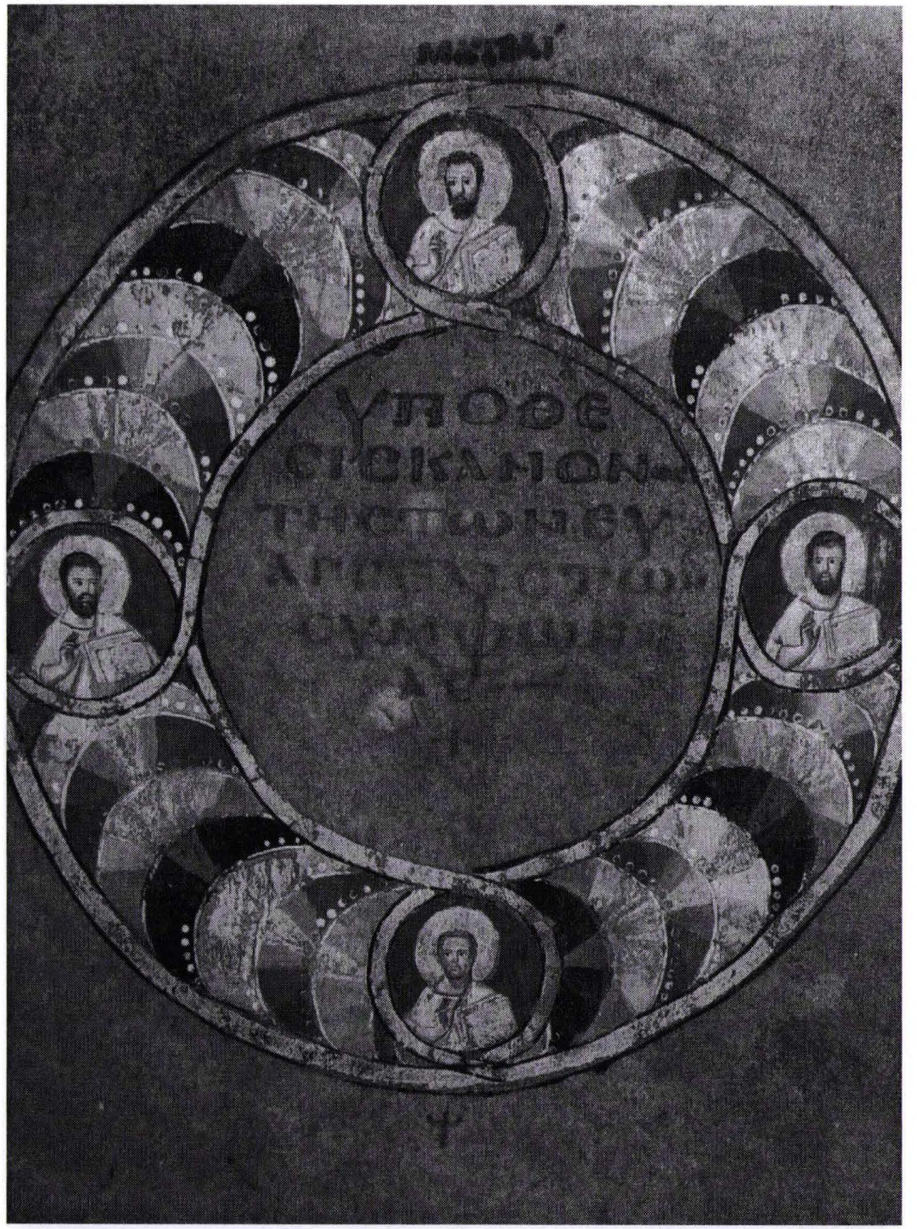
93. Il Cairo, chiesa del monastero di San Mercurio, cappella di San Giorgio: acquerello ricostruttivo della *Teofania* absidale.

94. Assuan, monastero di San Simeone, acquerello ricostruttivo della perduta *Teofania* absidale.

95-96. Sohag, monastero bianco, chiesa di San Shenute, abside orientale: *Teofania*, intero e particolare.

97. Montecassino, Archivio dell'abbazia, *Exultet* 2: iniziale del *Vere Dignus*: *Maiestas Domini*.

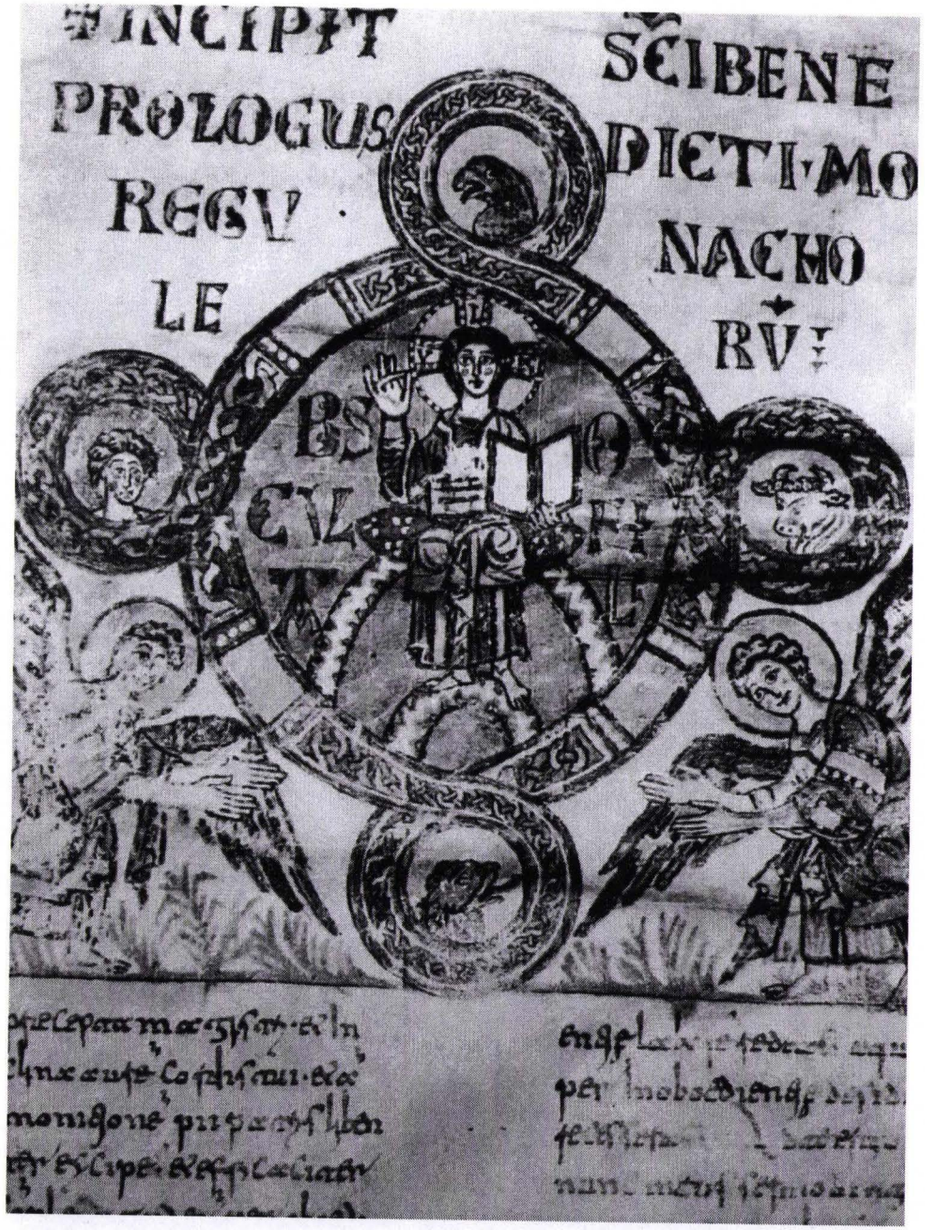
98. Manchester, John Rylands University Library, 2, *Exultet*: iniziale del *Vere Dignus*: *Maiestas Domini*.



99. Rossano Calabro, Museo diocesano, *Codex purpureus rossanensis*, *Tetravangelo*, f. 5r: frontespizio delle tavole dei canoni.

100. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Amiatinus I, *Bibbia*, f. 796v: *Maiestas Domini*.

101. Darmstadt, Landesbibliotek, Ms. 1948, *Libro delle Pericopi*, f. 5v, *Codice di Gerone*.



102. Montecassino, Badia di Montecassino, cod. 175, *Regula Sancti Benedicti*, *incipit: Maiestas Domini*.

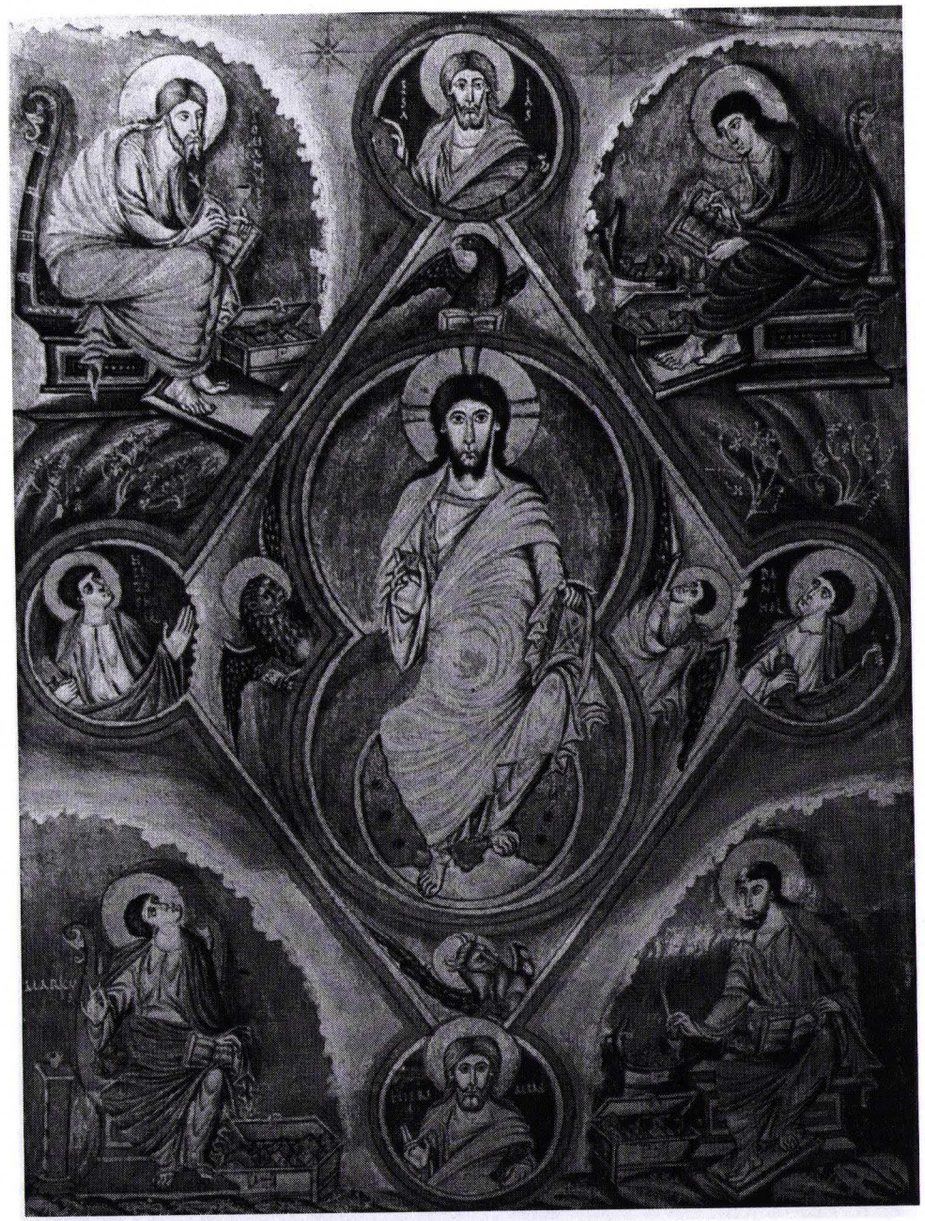
103. Autun, Bibliothèque municipale, Ms. 3, *Evangeliario* detto di Gundohino, f. 12v: *Maiestas Domini*.

104. Cividale del Friuli, Tesoro del Duomo, Altare del duca Ratchis, lastra frontale: *Maiestas Domini*.

105. Jouarre, Cripta di Saint Paul, sarcofago di Agilberto: *Maiestas Domini*.

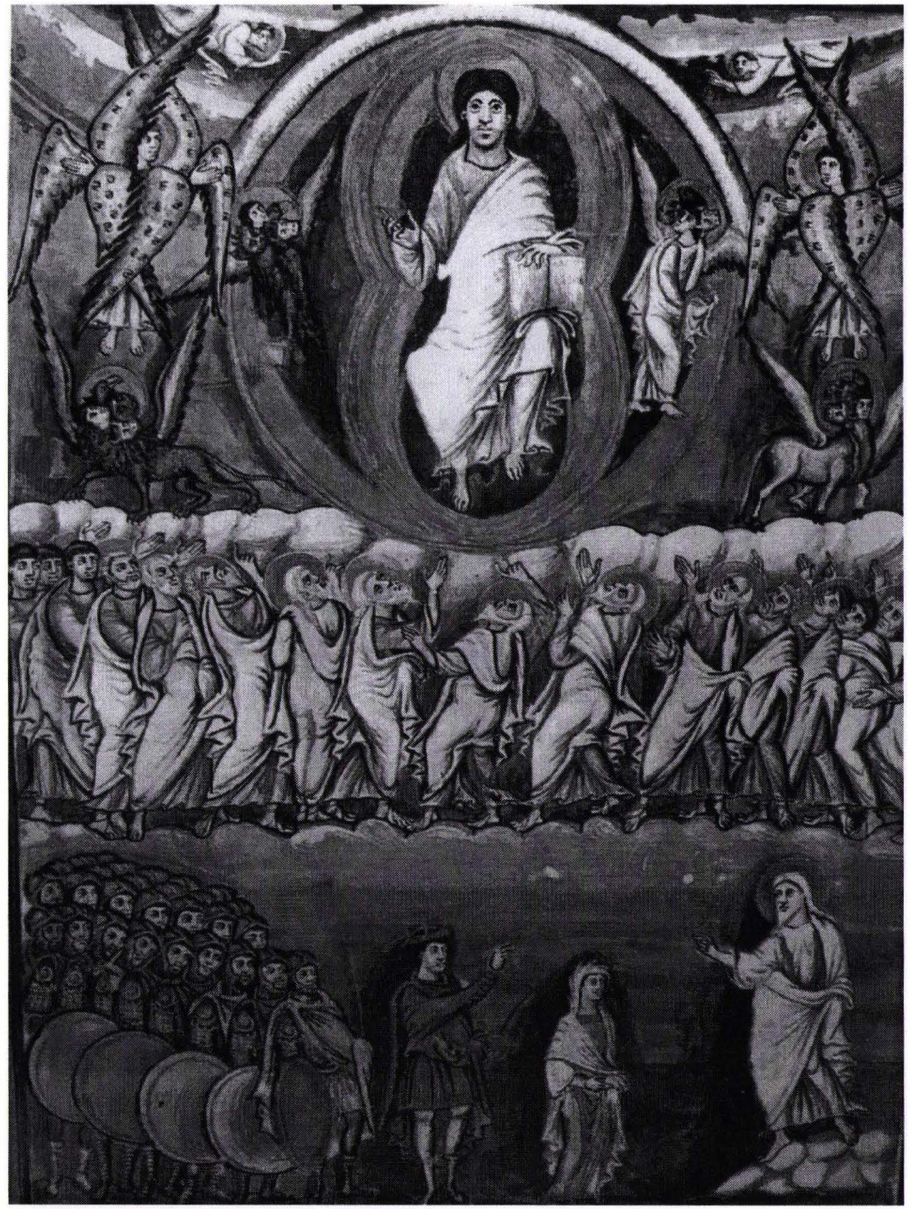
106. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Lat. 266, *Evangeliario*, f. 2v: *Maiestas Domini*.

107. Londra, British Library, Add. Ms. 10546, *Bibbia* detta di Moutier-Grandval, f. 352v: *Maiestas Domini*.



108. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Lat. 1, *Bibbia*, f. 329v: *Maiestas Domini*.

109. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Lat. 1141, *Sacramentario* di Saint Denis, f. 6r: *Maiestas Domini*.



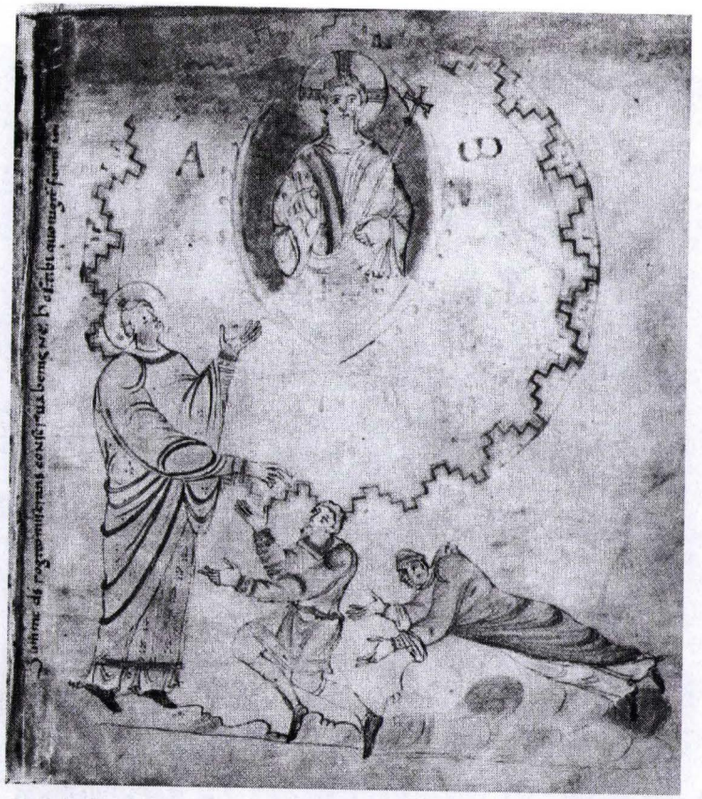
110. Roma, monastero di San Paolo fuori le mura, *Bibbia* detta di San Paolo f.l.m., f. 117: frontespizio del libro dei profeti: *Visione di Isaia* 7, 14.

111. Bamberga, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 76, *Commentario*, f. 10v: *Visione di Isaia*.

112. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibl. Nat. Lat. 9436, *Sacramentario* di Saint Denis, f. 15v: *Maiestas Domini*.

113. Aquisgrana, Tesoro della Cattedrale, *Evangeliario*, f. 16r: *L'imperatore Ottone III in Maestà.*

114. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4456, *Sacramentario* di Enrico II, f. 11r, *Cristo incorona Enrico II.*



115. The Hague, Royal Library, Ms. 761/1, *Evangeliario*, f. 215r: *Il conte Dietrich di Olanda e sua moglie Hildegard donano l'Evangeliario a sant'Adalberto.*

116. Orléans, Bibliothèque municipale, Ms. 175 (152), Gregorio Magno, *Omelie su Ezechiele*, f. 149r: *Cristo, San Benedetto e San Gregorio che benedice un monaco.*

117. Baltimora, Walters Art Gallery, Ms. 72, Conradus Monacus Hirsaugiensis, *Speculum Virginum*, f. 41: la *Quadriga celeste.*

118. Baltimora, Walters Art Gallery, Ms. 72, Conradus Monacus Hirsaugiensis, *Speculum Virginum*, f. 98r: *Visione del monaco Corrado.*

Stampato nel mese di maggio 2008
presso la C.L.E.U.P. "Coop. Libraria Editrice Università di Padova"
Via G. Belzoni, 118/3 - Padova (Tel. 049 8753496)
www.cleup.it